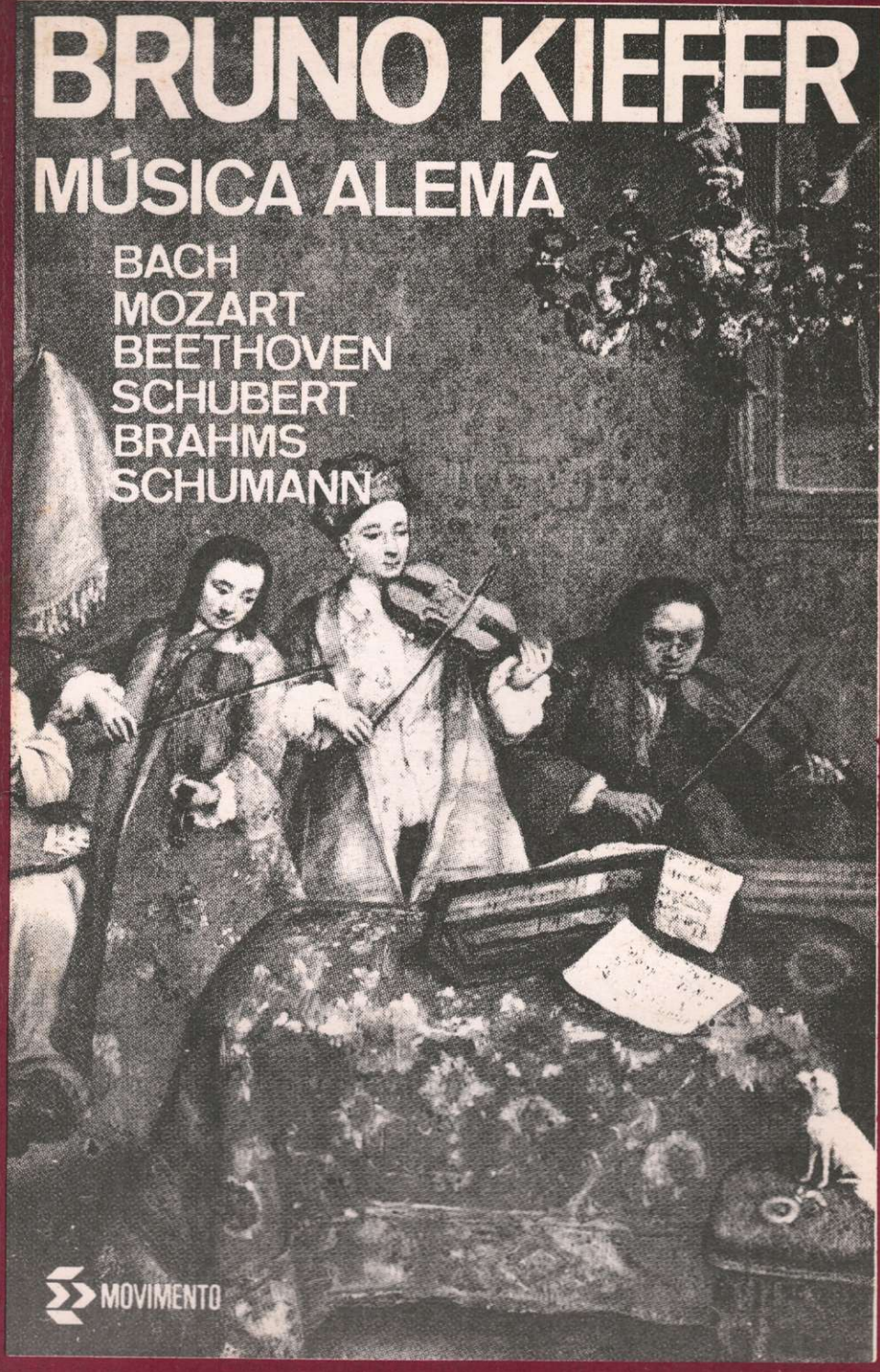
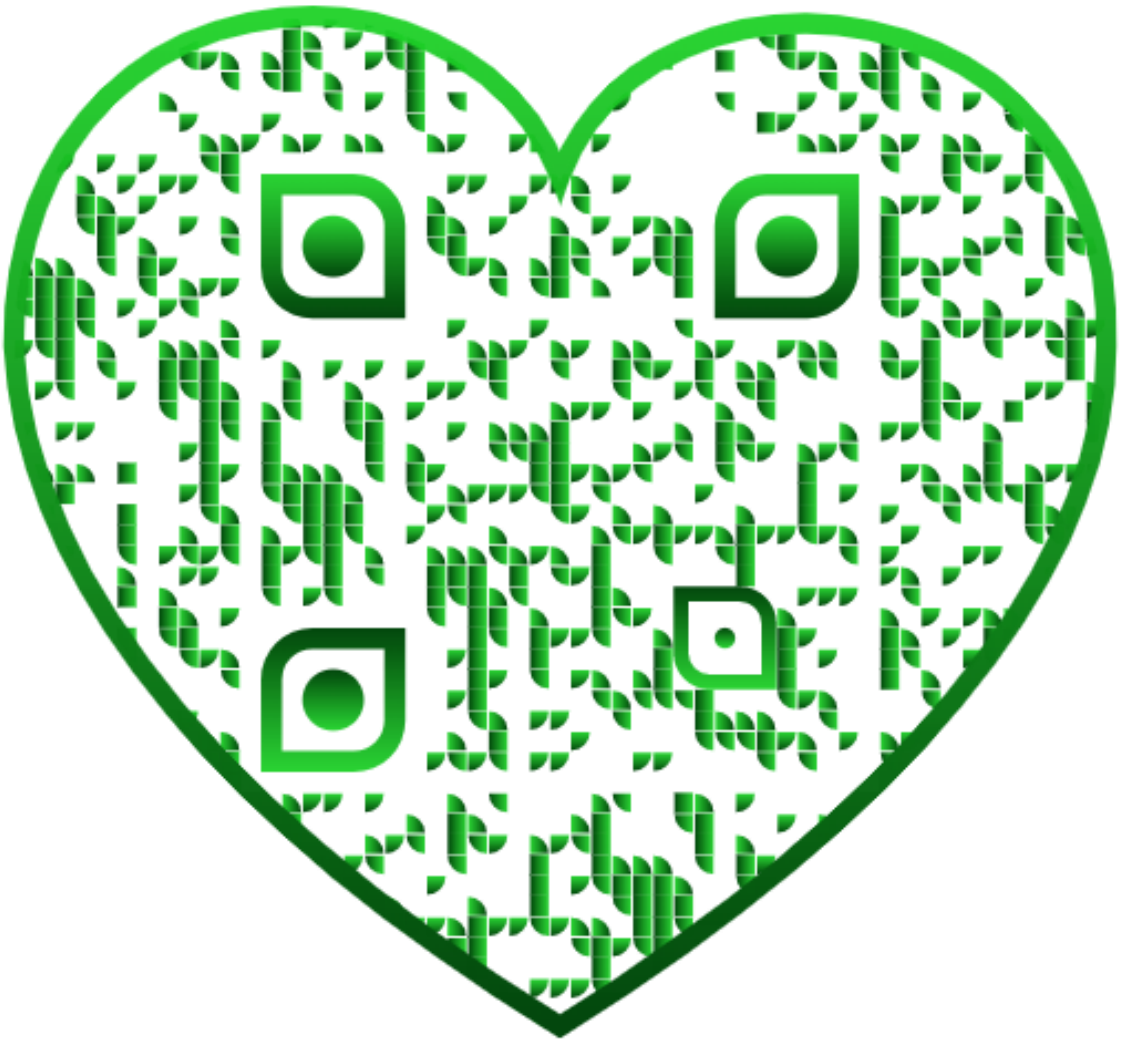
BRUNO KIEFER

MÚSICA ALEMÃ

BACH
MOZART
BEETHOVEN
SCHUBERT
BRAHMS
SCHUMANN



MOVIMENTO



MÚSICA ALEMÃ

Bruno Kiefer, além de seu curso de flauta com o professor Júlio Grau, estudou harmonia superior, contraponto e fuga no então Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, hoje Escola de Artes da UFRGS. E iniciou-se também na composição, tendo porém logo partido em busca de horizontes próprios. Hoje, amadurecido, o vemos como compositor de renome no país. Além disso é musicólogo e, desde o ano passado, leciona História da Música, talvez a mais importante das disciplinas formativas e informativas de um músico que quer e necessita saber onde coloca o seu nariz. E a par do talento, talento criador sobretudo, a par da cultura, não só cultura geral como especializada, que o distinguem, aparece ainda como trabalhador infantigável. Não pára, não descansa, não se conforma, não se limita, e isso é tanto mais de admirar quanto sabemos, nós seus amigos, que a saúde já lhe tem, por isso mesmo, pregado algumas peças em dó menor.

Kiefer apresenta uma reedição de dois estudos sobre Música Alemã, publicados em "Cadernos do Rio Grande", vol. VI, em 1958, pelo Instituto Estadual do Livro. A esses acrescenta outros, agora, valorizando muito mais o seu trabalho anterior.

Embora natural da Alemanha, Kiefer veio para cá com pouca idade. Sua formação, toda ela, pode-se dizer, é brasileira, e como um brasileiro ele pensa, como um brasileiro reage, fala e escreve

Bruno Kiefer

MÚSICA ALEMÃ

Estudos sobre Bach, Mozart,
Beethoven, Schubert, Schumann e Brahms

Movimento

Capa
Mário Röhnelt

Revisão
Therezinha Cyrre
Peter Pellens
A. Klimesch

1985
Direitos desta edição reservados à
Editora Movimento
República, 130 – Fone 24-5178
Porto Alegre – RS – Brasil

SUMÁRIO

I – JOHANN SEBASTIAN BACH
A fuga/ 11
Fantasia cromática/ 14

II – WOLFGANG AMADEUS MOZART
A ópera/ 18
A sonata para piano/ 46
As três últimas sinfonias de Mozart/ 49

III – LUDWIG VAN BEETHOVEN
A dialética na obra de Beethoven/ 54

IV – O LIED ROMÂNTICO
Schubert/ 59
Schumann/ 65
Brahms/ 69

V – CONCLUSÃO/ 74

INTRODUÇÃO

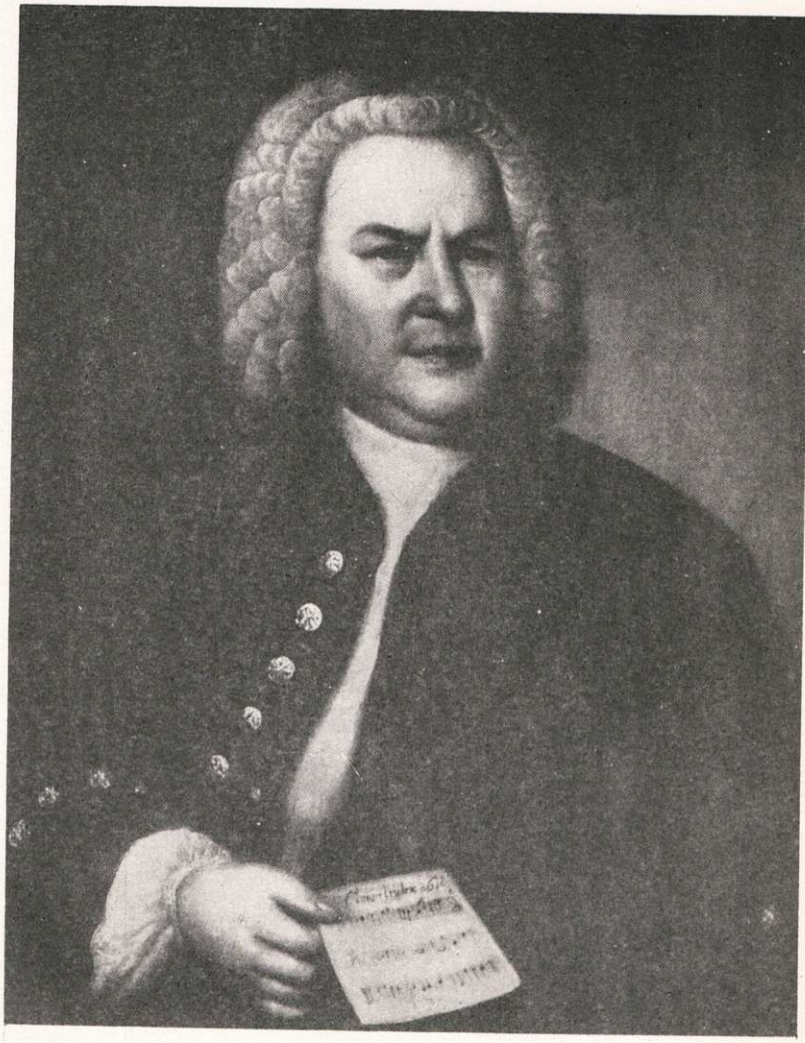
Entre os capítulos que seguem, os relativos a Mozart, exceto o da ópera, e os relativos ao *lied* romântico alemão são simplesmente a reedição do opúsculo *Música alemã – dois estudos* publicado em 1958 pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul. Acrescentamos uma conferência sobre a ópera de Mozart, dois artigos sobre J. S. Bach e outro sobre Beethoven.

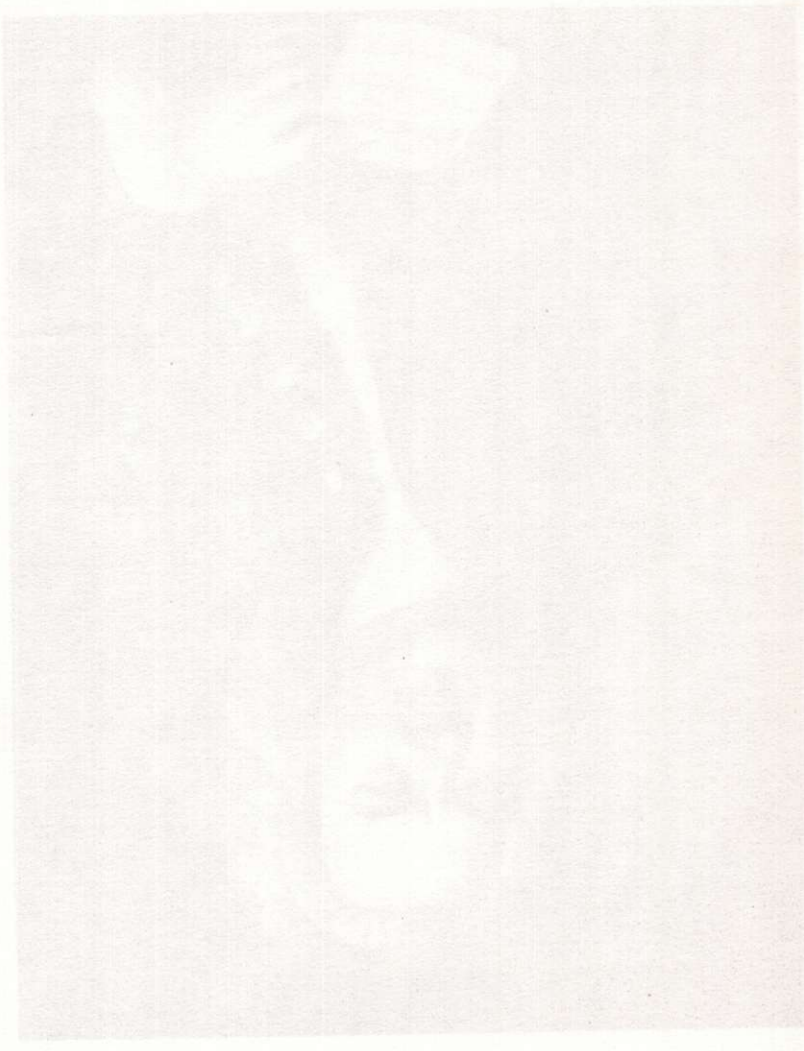
Este trabalho vai ao prelo com a esperança de que possa ser útil aos que estudam música ou aos amantes desta arte que desejam aprofundar seus conhecimentos.

Porto Alegre, outubro de 1985

Bruno Kiefer

JOHANN SEBASTIAN BACH





BACH E A FUGA

O renascimento da arte barroca em nosso século traz consigo a pergunta pela causa de tal acontecimento. Uma análise da fuga de Bach, forma máxima da última fase do Barroco, segundo Paulo Lang, talvez possa contribuir para elucidar o problema.

Uma obra intitulada *fuga* é, antes de mais nada, uma estrutura musical monotemática. O essencial é a permanência de um tema ao longo de um processo musical desencadeado e estruturado pelas forças e elementos contidos no próprio tema.

Queremos insistir num aspecto importante: não se trata de um processo evolutivo. A permanência do tema, do início ao fim, e ainda a permanência de fragmentos deste tema através de construções realizadas mediante transformações de caráter temático – que não alteram a natureza musical dos elementos – sugerem antes um desabrochar, dinâmico, um desvelar-se de potencialidades contidas no tema, uma contemplação a partir de perspectivas distintas do que já se encontra no material temático. O processo musical chamado fuga pode ser comparado, antes, ao desabrochar de um botão de rosa – que já é a rosa – do que à evolução de um ser vivo a partir de um germe, pois o germe não é o futuro ser vivo em miniatura, nem contém todos os seus elementos. Em certo sentido, o tema de uma fuga já é a fuga. Numa sonata de Beethoven é impossível prever o que vai acontecer a partir da tensão entre os dois temas. Numa fuga de Bach – insistimos nisso – o tema já é fuga.

Por outro lado, a fuga é essencialmente polifônica. Participam somente vozes *obbligatas*, todas em pé de igualdade.

Consideremos, para exemplificar, uma fuga a quatro vozes. O tema é exposto por uma delas e logo a seguir imitado por outra voz. Durante esta segunda exposição a primeira voz executa, em contraponto, uma linha derivada, na maioria dos casos, do próprio tema. Daí por diante esta linha será a companheira fiel do tema. Pelo menos em regra. Terminada a exposição do tema pela segunda voz, esse passa à terceira e logo depois à quarta.

Estas exposições serão repetidas ao longo da fuga com mudanças ou não de tonalidade. Voltaremos a este aspecto mais adiante. Por ora queremos

fixar a atenção a processos muito característicos, usados com freqüência nas fugas e aplicados ou ao tema ou a fragmentos. Trata-se da apresentação do tema por movimento retrógado – de trás para frente – ou por movimento inverso no qual os intervalos ascendentes são substituídos por intervalos descendentes e vice-versa. O importante em tais processos é que não alteram a substância musical do tema. Trata-se de verdadeiras mudanças de perspectiva auditiva. Em outras ocasiões, o tema pode ser apresentado "por aumentação" – a duração de cada nota é multiplicada por dois ou qualquer outro fator – ou por "diminuição". Temos aqui verdadeira "câmara lenta" ou acelerada. Naturalmente em termos auditivos. Também nestes casos a substância musical do tema não sofre alteração, tão pouco como uma corrida de cavalos em câmara lenta cinematográfica. A *Arte da Fuga* de Bach está repleta de exemplos neste sentido.

Entre as diversas exposições do tema, encontramos trechos intitulados "divertimentos". Foi Bach que os desenvolveu consideravelmente. Em tais "divertimentos" não se ouve o tema, mas sim fragmentos combinados entre si polifonicamente. Estas partes, portanto, são derivados diretamente do tema. Também aqui encontramos processos como os comentados acima.

Com estas noções muito sumárias, já se torna possível compreender a natureza matemática dos processos construtivos de uma fuga. Falar em tema executado de trás para a frente é equivalente a falar em imagem do tema num espelho vertical; falar em inversão é considerar a imagem do tema num espelho horizontal. A apresentação do tema – ou fragmento – por aumentação ou diminuição implica uma deformação aritmética. Poderíamos citar ainda outros processos, também de natureza matemática.

Fundamentalmente temos aí a fuga de Bach, realização máxima de um pensamento que se avizinha da matemática ou melhor, de uma concepção matemática do mundo. A palavra fuga envolve as noções de *permanência*, de algo que é posto no começo (o tema); *transformações de tipo matemático* que implicam não uma modificação da natureza das idéias musicais, mas sim uma mudança de perspectiva espacial e temporal. A palavra envolve ainda a idéia de *intenso dinamismo* decorrente de vários fatores, entre os quais se destaca o plano modulatório. Além de tudo isto, o constante aparecimento do tema garante um alto grau de *previsibilidade* do acontecimento musical, pois basta surgir o começo do tema para sabermos como vai continuar. Esta *previsibilidade* naturalmente não é total, pois o tema é constantemente contraponteado pelas outras vozes. E temos, ainda, o conceito de *desdobramento* das forças e elementos contidos no tema. Poderíamos dizer também que numa fuga o tema encerra as leis que irão gerar a fuga. Se numa sonata

de Beethoven os temas têm uma história, numa fuga de Bach o tema permanece ele mesmo.

Há muita analogia entre os processos que caracterizam a construção de uma fuga de Bach e a concepção de leis invariáveis e eternas que regem o universo. A propósito citamos Leibniz, praticamente contemporâneo de Bach. Para o filósofo "o céu e a terra são regulados pelas mesmas leis, claras, cognoscíveis, calculáveis. A matese divina e a matese humana obedecem às mesmas leis". Para o mesmo filósofo ainda a matemática e a lógica são ciências de primeira classe, porque coincidem com a estrutura, com a essência de Deus, do mundo e do homem. Dentro dessa perspectiva, compreende-se que Leibniz falasse na "harmonia preestabelecida", sensação que se tem muitas vezes ao ouvir uma fuga de Bach.

Depois de ter falado tanto na feição matemática das fugas de Bach, devemos apressar-nos em dizer que nem por isto estas fugas são meras construções cerebrais. A audição das fugas do *Cravo Bem Temperado*, das fugas vocais ou para orquestra, revelar-nos-ia um vasto mundo de emoções, traduzidas por temas ora majestosos, ora exuberantes de força, transbordantes de alegria aqui, místicos ali, ora mais líricos, ora de um dinamismo quase motor. Mas o tipo de emoção posto no começo de uma fuga permanece. E isto é característico do Barroco que ainda não conhece as transformações de sentimentos e muito menos algo parecido com um processo dialético de evolução.

FANTASIA CROMÁTICA

Embora sugestivo, o título desta obra de Bach não correspondente ao seu verdadeiro conteúdo. Albert Schweitzer, em seu comentário demasiadamente curto, coloca a data de composição desta *Fantasia Cromática* ao redor de 1720, quando Bach tinha seus 35 anos. Escrita para cravo, tem sido uma das peças mais executadas do mestre, conforme atestam as diversas cópias que desde o tempo de Bach circulavam por toda a parte. No século passado, depois da redescoberta da obra do *Kantor* de S. Tomás, surgiram edições (citamos aqui a de Hans Von Bülow) em que os autores procuravam adaptar a obra à sensibilidade romântica, cometendo toda a sorte de aberrações, inadmissíveis hoje.

Mas há uma afinidade mais profunda entre o espírito romântico e a *Fantasia Cromática.* Não o espírito romântico que movia compositores e intérpretes a uma supervalorização do indivíduo, a uma estranha exaltação do gênio, fazendo-os recorrer a expedientes que visavam a provocar o delírio em ouvintes que da arte sabiam apreciar apenas o espetacular. O que chama atenção, antes de mais nada, nesta *Fantasia Cromática,* é o seu caráter ambíguo. Barroca da última fase, tem ao mesmo tempo afinidade com o Romantismo. Lembremos que o período final do Barroco consolida o sistema tonal, estrutura harmônica cuja firmeza inabalável não encontra paralelo na história da música, reforça o vigor deste sistema mediante o baixo contínuo, tudo dentro de um jogo de tensões e contrastes que conferem à música uma enorme solidez, aliada a um dinamismo que tende a uma gigantesca movimentação de massas.

Foi nesta fase que Bach compôs a sua *Fantasia Cromática,* seguida de uma Fuga. Sentimos nela a afirmação, o vigor na primeira parte, embora o tom menor, o emprego de acordes de sétima diminuta, cuja vaguidão tanto agradaria, posteriormente, aos românticos, as modulações por resolução excepcional, e com isto a instabilidade tonal, estendam um véu de sombra sobre esta parte.

A partir do compasso 37, muda o clima. Os harpejos agora se assemelham a ondas que provêm de profundidades inquietas. Já não há mais tonalidade definida. Acordes dissonantes são resolvidos em outros acordes dissonantes, gerando uma instabilidade constante. A esta se junta a vaguidão sombria

dos acordes de sétima diminuta e mesmo de acordes estranhos como os de nona sobre o terceiro grau em modo menor e que deixam transparecer o acorde de quinta aumentada, mais vago e mais romântico ainda do que o anterior.

Se até aqui a *Fantasia* era construída mediante harpejos e alguns poucos acordes, a secção que se inicia no compasso 52 traz o elemento melódico ao primeiro plano. Mas Bach não estende aqui os seus longos arcos melódicos. O canto permanece sempre fragmentário, mais próximo do recitativo transposto ao instrumento. Na verdade, trata-se, em essência, de uma interrogação em torno de uma figura de duas notas apenas e de expressão dolorosa. Tons afastados do principal, modulações bruscas, ausência de cadências conclusivas são os meios mediante os quais Bach mantém no ouvinte, até o fim da *Fantasia Cromática,* um constante clima de dolorosa interrogação. As linhas que porventura tenderem a uma resolução positiva, desembocam sempre nos mesmos acordes vagos de antes. Outro meio técnico que contribui em alto grau para o estabelecimento de um clima de interrogação são os cortes rítmicos. Figurações rápidas, curtas, seguidas de repousos e acordes ou pausas são os meios usados. Estas conferem ao todo uma atmosfera de intensa inquietação.

A *Fuga,* que segue sem pausa a esta *Fantasia,* é a verdadeira resposta à interrogação. Sobre um fundo sombrio, criado pelo tom de ré menor, surge o tema cujo caráter é de serena afirmação, de decisão máscula. Não se trata de negar o que causou a dolorosa interrogação, mas sim de superá-la; é o que sugere este tema. Dominam nele, e também no contra-sujeito, companheiro do tema, as linhas ascendentes. A serenidade do tema, o caráter quase matemático do ritmo do contra-sujeito e a polifonia severa dão-nos a sensação do que existem leis, de que o mundo é cosmos. É nisto que reside a grande força da música do final do Barroco, em especial de Bach. Na época em que a matemática era considerada a rainha das ciências, na época em que as grandes descobertas deste poderoso instrumento de nossa razão permitiram a um Newton, a um Leibniz e outros desvelar e verificar as leis básicas que regem o universo material, é também a época em que a música adquire uma estrutura que muito se assemelha à do universo dominado por leis racionais. Se na primeira fase do Barroco o anseio era a expressão de afetos intensos, violentos mesmo, condicionando os elementos formais, harmônicos, melódicos e outros, a fase final criou em música estruturas que revelam constantemente o pensamento: vivemos num cosmos regido por leis e a nossa razão permite conhecê-las.

Dentro desta perspectiva, a *Fantasia Cromática* expressa a atitude de quem interroga e a *Fuga* a de quem tem confiança nas próprias forças, tidas

como capazes de estruturar o mundo de acordo com as leis que lhe são inerentes.

Se, ao ouvirmos a *Fantasia Cromática,* nos vem à mente o Romantismo, isto se deve ao fato de não haver concepção de mundo definitiva. O movimento romântico significa uma ruptura e uma tentativa de reformulação de perspectiva, o que, naturalmente, acarreta instabilidade, ansiedade e um perguntar doloroso. Não cremos que seja justo dizer que Bach antecipa o movimento romântico em sua *Fantasia Cromática.* Seria mais justo dizer que Bach expressa algo que é perene no homem: o perguntar.

Se tomarmos esta atitude como ponto de partida, não teremos como estranhar o emprego de processos e de meios que no Romantismo haveriam de tornar-se quase a regra. É que o sistema tonal, estabelecido no Barroco, foi também a base da música romântica. A base da harmonia foi a mesma: o acorde perfeito, ponto de partida e de convergência do acontecimento harmônico. Sua tensão, sua estabilidade determinavam o caráter dos outros acordes. Neste sentido, um acorde de sétima diminuta era sentido, por comparação, como dissonante e sua instabilidade decorria do fato de admitir resolução a diversos tons distintos. Já no Barroco sabiam disto. Se não faziam uso sistemático destas propriedades (e de uma série de outros acordes não perfeitos) é que a vontade expressiva não o exigia como no Romantismo. Na *Fantasia Cromática* (não é o único caso), no entanto, Bach recorre a tais meios por necessidade expressiva.

O que torna Bach um compositor que está acima do tempo é que, profundamente embasado no que há de perene no homem, soube transcender o espírito do Barroco. Não aceitou simplesmente as premissas de seu tempo, mas teve a coragem, que não encontramos num Telemann ou num Buxtehude: a coragem de perguntar. Está aí uma das razões que dão maior profundidade a sua obra.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

MOZART E A ÓPERA

Introdução

Dois são os aspectos sob os quais se pode estudar a obra de um artista: um, em que se relacionam as suas vinculações com o passado, com o ambiente em que vivia e as influências que exerceu sobre gerações posteriores; outro, em que se analisa a sua obra quanto ao conteúdo e forma. Não é evidentemente possível separar inteiramente os dois pontos de vista; sua interpenetração decorre do fato de nenhuma manifestação artística ser o produto espontâneo de um indivíduo.

Começo traçando uma rápida síntese da ópera no século XVIII.

A ÓPERA ITALIANA NO SÉCULO XVIII

Em fins do século 17 surge no cenário da ópera italiana uma nova escola que haveria de impor as suas características, durante mais de um século, a quase todos os centros onde se cultivava este gênero. A maioria dos grandes talentos musicais do século 18 são caudatários, direta ou indiretamente, desta escola denominada napolitana. Seu primeiro grande representante é Alessandro Scarlatti, membro de uma família de músicos, semelhante à de Bach. Sua fecundidade chega às raias do inconcebível. O ideal desta nova escola não consistia em fazer da ópera um drama musical, como o quisera Monteverdi – o primeiro gênio na história da ópera – ou mesmo como futuramente o pretenderiam Gluck e Wagner; não se tratava tampouco em transformá-la em ópera concerto, em simples feixe de árias unidas por um conjunto de recitativos inexpressivos; o que pretendia esta nova escola era – isto sim – transformar a ópera em peça teatral, interessante sob todos os pontos de vista, em que os espectadores se divertissem, ora com uma bela ária, ora com uma situação dramática surpreendente, ou mesmo com um impressionante efeito cenográfico. Tudo isto teve como resultado um melodismo

mais fluente, concebido menos com a razão do que com o coração, maior proximidade do elemento popular e mais naturalidade. O eterno céu azul, a índole despreocupada do povo desta região sul da Itália, sua alegria de viver, encontraram nas óperas de Scarlatti a sua tradução. Daí o fato de esta escola alastrar-se rapidamente por quase toda a Europa.

Se Alessandro Scarlatti não pode ser considerado como criador da famosa *ária-da-capo* – cujo esquema é A-B-A – ou da não menos famosa abertura italiana, também chamada sinfonia – estruturada numa alternância sucessivamete rápida – lenta – rápida – deve-se a ele, no entanto, a sua fixação e seu emprego sistemático.

No decorrer do tempo, os libretistas procuravam, naturalmente, adaptar-se ao ideal da nova escola. O mais famoso entre eles era indiscutivelmente Metastásio, fornecedor universal de libretos durante dezenas de anos. Muitos de seus escritos foram musicados dúzias de vezes. São poucos os compositores do período em apreço que não compuseram uma ópera de Metastásio, que pontificou em Viena durante uns bons cinqüenta anos.

A divisão de uma ópera em partes bem distintas – recitativos e árias – não é senão mera conseqüência desta nova orientação. O recitativo, denominado "secco", quando o canto era acompanhado apenas pelos acordes do cravo, e "stromentato" quando a orquestra tinha uma participação expressiva, destinavam-se propriamente à contextura dramática. A ária, porém, que era o núcleo da expressão musical, constituía o momento da efusão lírica, de substância emocional propriamente dita.

Um dos aspectos mais importantes da chamada "ópera séria" é o argumento. Este pertence invariavelmente à mitologia, grega ou não, ou se relaciona com episódios da vida de conquistadores ou reis da antigüidade. Basta considerar alguns títulos para se convencer disto. Haendel, que respirava a atmosfera italiana, deixou uma *Rodelinda* que trata de um rei langobardo, Alessandro Scarlatti um *Rei Carlos da Alemanha,* Traetta uma *Ifigênia em Taurida,* Jomelli uma *Olimpíada* e assim por diante. Predominava nestas óperas o grandioso, o super-humano, o simbolismo. Compreende-se que facilmente – e de fato assim aconteceu – a ópera séria tinha de cair no terreno do convencional, da grandiosidade oca, das fórmulas sempre repetidas.

A criação mais esplendida da escola napolitana foi, indiscutivelmente, a ópera cômica, denominada, neste país, *opera buffa,* designação que manterei para distingui-la de sua congênere francesa, a *opéra comique.* Não que o elemento cômico não tivesse encontrado antes a sua expresão na ópera. É como gênero independente que seguiria daí em diante o seu próprio caminho, que ela saiu da escola napolitana. Começou como simples "intermezzo" da ópera séria. Seu primeiro realizador genial foi Pergolesi, criador do modelo

de música *buffa*, sob certos pontos de vista insuperável. Os motivos curtos, saltitantes e os diálogos rápidos entre os instrumentos, a leveza, a fluidez da música, tudo isto foi quase uma geração espontânea de Pergolesi que indicou assim, pelos séculos a fora, o rumo para o gênero cômico. Caberia ao gênio de Mozart juntar a estas qualidades o profundo conteúdo humano, a criação de personagens em carne e osso. Características importantes da ópera *buffa* são os finais de atos, regularmente compostos para conjuntos vocais, duetos, tercetos, etc., onde cada personagem, na medida das possibilidades do autor, cantava de acordo com a sua própria personalidade.

Também aqui um dos aspectos de maior relevância é o assunto que, no entanto, se distingue fundamentalmente do da ópera séria. Com a criação da ópera "buffa" entra o elemento popular na ópera. O argumento é tirado da vida de todos os dias e, como não podia deixar de ser, a paródia, a crítica social, os eternos problemas do amor, o roubo e assassinato tornam-se temas constantes. As figuras já não são mais imperadores ou entes mitológicos, mas sim o médico, o comerciante, o farmacêutico, o barbeiro, a mulher do vizinho e assim por diante. Cedo criam-se tipos convencionais, esquemas, entre os quais figuras inconfundíveis da "Comedia dell'Arte": Colombina, Arlequim, etc. A opera *buffa* superava, sem dúvida, a ópera séria, pelas possibilidades de caracterização de personagens reais. Ela tinha os elementos para se tornar mais humana e mais autêntica. Tudo isto é sugerido muitas vezes já pelo título. Temos uma *Serva Padrona* de Pergolesi, *Il Matrimonio Secreto* de Cimarosa, *L'Amante di Tutti* de Galuppi, e de Rossini, como fruto tardio, o *Barbeiro de Sevilha*, estreado em 1816.

Mas, se de um lado a ópera italiana do século 18 oferece ao mundo uma valiosa contribuição, o mesmo período representa também a fase de decadência do bel-canto. Tendo alcançado a fase áurea no século anterior, degenera num puro virtuosismo vocal. As prima-donas e os castrados realizam verdadeiros prodígios no que se refere à técnica, cuja exibição torna-se praticamente a única finalidade dos espetáculos líricos. Aparece um verdadeiro culto aos cantores que sobrepujam, em fama, compositores e libretistas. Os novos ídolos passaram a ser, em conseqüência, arrogantes, difíceis e exigentes. Suas manias têm a força de lei e suas extravagâncias constituem normas para músicos, poetas e diretores. Uns poucos exemplos são suficientes para mostrar a que ponto chegou o bel-canto no período a que me refiro. Enquanto um sopranista queria absolutamente uma primeira entrada a cavalo, outro só consentia em aparecer descendo do alto de uma montanha. Este declarava que sem um penacho na cabeça não poderia cantar; aquele se negava a morrer no fim do ato. Durante os espetáculos ocorriam as cenas mais inconcebíveis: uma prima-dona, terminada a sua ária, punha-se calmamente a descas-

car uma laranja em pleno palco ou a conversar com os espectadores no camarote mais próximo, enquanto aguardava a sua nova entrada. Os nobres, se não palestravam animadamente durante os longos e enfadonhos recitativos, entretinham-se em seus camarotes jogando xadrez. Tudo isto, realmente, dava sobradas razões a de Brosses, quando dizia ironicamente: "O jogo de xadrez é uma maravilhosa invenção para preencher o vazio destes longos recitativos e a música para interromper a demasiada assiduidade dos jogos".

Cada uma destas celebridades tinha as suas características vocais próprias. Assim como havia um especializado em trinados, havia outro que fazia vocalizes assombrosos ou era perito em notas agudas. Cada qual cultivava o seu gênero de árias – e os havia em profusão – *aria cantabile, aria di portamento, aria di mezzo caratere, aria parlante, aria di bravura, aria concertada* e muitas outras. Os compositores não tinham remédio; a única maneira de ouvirem as suas óperas cantatas era ceder ante as exigências dos intérpretes. A situação chegou a tal ponto que as árias costumavam ser compostas em presença do próprio sopranista ou prima-dona e de acordo com as suas instruções. Decorre daí que uma ópera, escrita para determinada cidade não podia ser cantada em outra, pois lá os cantores já não eram os mesmos. Se o faziam, os cortes e as modificações, muitas vezes bastante profundas, eram a conseqüência mais natural. É esta também uma das razões pelas quais grande parte das partituras nunca eram impressas.

A ópera italiana transformou-se, assim, no decorrer do século 18, em puro pretexto para a exibição de acrobacias vocais. Os personagens, tanto da ópera *buffa* como da *séria* reduziam-se a meia dúzia de tipos convencionais sob nomes diferentes. De um lado, como já disse, a grandiosidade oca, de outro, figuras cômicas estereotipadas. A reforma de Gluck, levada a efeito no início da segunda metade deste período tornou-se importante para a música francesa, mas não afetou praticamente a Itália e os países dominados por sua arte. Manda a justiça, entretanto, realçar que, em meio de tal decadência, vários compositores de ópera ergueram as suas vozes, defendendo, até antes de Gluck, uma volta aos ideais primitivos. E tentativas neste sentido não faltaram. A história não pode negar um certo mérito a homens como o alemão italianizante Hasse, como Jomelli e alguns outros.

A ópera na França

Voltemos agora o olhar para a ópera francesa que possuía, desde o século 17, um caráter nacional pronunciado. Criada pelo italiano Lulli, alcançou um período de esplendor com Rameau. Segue historicamente Gluck, com o qual principia um novo período na tragédia musical. A *opéra comique* surge mais tarde. Suas raízes estendem-se aos espetáculos populares das feiras à ópera italiana. O termo *opéra comique* aparece pela primeira vez em 1715. Além de figuras tradicionais como Arlequim, Pierrot e Colombina da "Comédia dell'Arte", entram em cena amantes, reis, mágicos, padres, burgueses, médicos e outras personagens da vida de todos os dias. A paródia calcada em óperas sérias está na ordem do dia e a crítica social evidentemente não podia faltar. Não cabe aqui descrever a evolução do gênero que passou por diversas fases bem distintas em sua história até os nossos dias.

A *opera comique* distingue-se da *buffa* pelas partes faladas, caráter das melodias, muitas vezes de feição popular e outros elementos.

A ópera na Inglaterra

Na inglaterra dominava, com Haendel, a ópera italiana. No decorrer do século 18, porém, surge um novo gênero de ópera simples: a *Ballad Opera,* na qual melodias populares, alternando com diálogos falados, encontram largo emprego. A partir da *Ballad Opera* desenvolve-se a ópera inglesa que tem de comum com a anterior as partes faladas, mas difere dela quanto à música, não mais colhida no repertório popular.

A ópera na Alemanha

A Alemanha, até as geniais criações de Mozart, não conseguiu formar uma ópera nacional, apesar das tentativas de um Keiser e outros, em princípios do século. Sob a influência da *Ballad Opera,* entretanto, surge na segunda metade do século 18 o *Singspiel,* nos mesmos moldes. Destaca-se como pri-

meiro vulto, neste gênero, Adam Hiller, mais tarde Kantor de S. Tomás, cujas canções simples e eminentemente populares alcançaram tal êxito que durante dezenas de anos eram cantadas e assobiadas por toda a parte. Viena tornou-se cedo o centro de cultivo do *Singspiel* – e isto é importante para nós – graças à construção de um teatro especial por iniciativa do Imperador José II. Haydn contribuiu com uma obra, Gluck com outra; mas o vulto mais importante, se deixarmos de lado Mozart, é Carl Ditters von Dittersdorf, contemporâneo do autor da *Flauta Mágica*.

AS ÓPERAS DE MOZART

Tal é a situação da ópera encontrada por Wolfgang Amadeus Mozart, cuja vida se estende através da segunda metade do século 18. O autor de *Fígaro* não entrou na história da música como reformador, à semelhança de Gluck. Mozart não queria revolucionar. Seu apego à tradição pode ser documentado fartamente e, se não quiséssemos recorrrer a dados biográficos, está aí a sua obra que o atesta a cada passo. Não obstante, porém, o grande músico deve ser considerado revolucionário num sentido que escapa a uma análise puramente intelectual. Sua incomparável importância reside no fato de ter dado vida e conteúdo a formas e esquemas criados por outros. Mozart resume um largo período e constitui, principalmente no terreno da ópera, seu ponto culminante. "Difícil é ser o ponto final de uma época; fácil é inventar novos rumos" disse uma vez Bernard Shaw, referindo-se ao compositor de Salzburg. Na verdade não foi Mozart quem inventou a sonata bitemática, não foi ele o criador da ópera *buffa* nem do *Singspiel,* não foi ele quem escreveu as primeiras sinfonias ou concertos para piano e orquestra. Foi ele, porém, quem insuflou a todos estes gêneros e formas vida e alma. Não é difícil inventar novas formas, novos ritmos, descobrir novas cores orquestrais. Criar, porém, uma música que seja a alma transformada em sons é dado a muito poucos. Mozart foi um deles.

Os juízos mais absurdos foram emitidos sobre a sua maneira de encarar a ópera. Vejam este, devido a Wagner, o profeta da música do futuro: "Nada é tão característico de Mozart, em sua carreira como compositor de óperas, como a despreocupação, ou melhor dito, a irreflexão com que procedia, estava longe de ponderar os efeitos que produziria o problema estético da ópera que usava a mais extrema liberdade ao compor a música de qualquer libreto que se lhe oferecia".

Nada mais falso do que isto, pelo menos em relação às óperas de seu período de maturidade. Comparemos este juízo com o seguinte texto extraído de uma carta dirigida por Wolfgang a seu pai e na qual se refere à origem do *Singspiel* denominado *O rapto do Serralho:*

"Como o texto original começava com diálogo, pedi ao senhor Stephanie que o transformasse numa pequena *arietta* e que inserisse em lugar de

conversa à-toa depois do canto de Osmin – o guarda do serralho – um dueto."

E mais adiante prossegue, referindo-se a uma outra ária que desejava para o mesmo personagem: "Expliquei a Stephanie as palavras que desejava para esta ária e a verdade é que terminei a composição de sua maior parte antes mesmo de Stephanie saber algo dela."

Continuando, acrescenta: "A frase *então, pela barba do profeta,* está escrita na realidade no mesmo andamento, mas com notas rápidas; como, porém, a raiva de Osmin aumenta gradualmente, então, justamente quando a ária parece terminar, entra o *allegro assai* em ritmo e tonalidade diferentes. Isto deverá produzir um bom efeito, pois assim como um homem tão furioso transpõe as fronteiras da ordem, moderação e compostura, esquecendo-se de si mesmo, assim também a música produz um efeito imprevisto quando esta raiva atinge o seu paroxismo. Não obstante, paixões, violentas ou não, jamais devem ser expressas de uma maneira tal que despertem desgosto e como a música, ainda que nas situações mais terríveis, nunca deve ofender o ouvido, senão agradar ao ouvinte ou, em outros termos, nunca deve deixar de ser música, mudei a modulação de fá maior, tom da ária, não para uma tonalidade afastada, senão para uma relativamente próxima, não ré menor, mas sim lá menor. Voltando agora à ária de Belmonte em lá maior *Oh, que tímido, oh, que fogoso,* queres saber como expressei e indiquei seu coração palpitante? Por meio de dois violinos que tocam em oitavas. É a ária favorita de todos quantos a escutaram e minha também. Escrevi-a precisamente para seguir a voz de Adamberger. Sente-se seu tremor, sua vacilação, vê-se como seu peito palpitante se incha; isto expressei por meio de um crescendo. Ouvem-se seus murmúrios e suspiros, o que indiquei com os primeiros violinos em surdina e uma flauta em uníssono."

Finalizando, escreve: "Envio-te somente quatorze compassos da abertura que é muito curta, alternando os f e p, entrando a música turca com a indicação forte. As modulações estão escritas em diferentes claves: duvido que alguém, ainda que tenha passado a noite anterior em claro, possa dormir depois de tê-la ouvido. Agora vem o tropeço. O primeiro ato estava terminado há mais de três semanas, como também uma ária do segundo e o dueto dos bêbados (para os senhores vienenses). Mas agora não posso compô-lo por ter sido alterada toda esta história e, para dizer a verdade, a meu pedido. No princípio do terceiro ato há um gracioso quinteto, ou melhor dito, final, mas eu prefereria tê-lo no final do segundo ato. Deverão ser feitas grandes modificações para arranjá-lo e será necessário introduzir uma intriga completamente nova e Stephanie está com a sua atenção voltada para outra obra. Mas tenhamos um pouco de paciência. Todos abusam de Stephanie. Em meu

caso está sendo amável comigo, pois, apesar de tudo, está arrumando o libreto para mim e, é mais do que desejo, em forma minuciosa e – por Deus – não lhe pedirei nada mais do que isto."

Convenhamos que isto soa um pouco diferente do que se ouve muitas vezes sobre as óperas de Mozart. Muitos tiram conclusões falsas da afirmação de Mozart de que: "Numa ópera, a poesia deve ser em todo o caso uma filha muito obediente da música".

Seu biógrafo Alfred Einstein diz muito bem a respeito:

"É exatamente o contrário das teorias de Gluck e Wagner; de Gluck que em sua ópera fingiu esquecer que era músico e de Wagner que viu a desgraça da ópera (e o fez imprimir em letras grossas) na qual "a música se converteu de um meio de expressão em fim, ao passo que o fim da expressão se transformou em meio". Na prática, porém, Gluck e Wagner concordam plenamente com Mozart, pois que seriam os poetas Calzabigi, os Roullet, os Guillard e que seria do poeta Ricardo Wagner sem Gluck e sem Wagner, o músico! Seria muito mais correto afirmar que não somente na História da Ópera, senão também em cada ópera, o centro da gravidade se desloca continuamente entre o drama e a música e que a balança só muito raramente está em equilíbrio, inclinando-se ora para um, ora para outro lado. Que seria o segundo ato de *Tristão*, quando a ação se detém e nós olhamos fixamente para o verde crepúsculo da cena de onde parte um dueto de amor e não enxergamos nada. Que seria deste ato sem a música! Nenhuma época tem o direito de censurar o ideal operístico de outra; deve-se fazer justiça, nada mais."

Mozart começou muito cedo a escrever óperas. Se quisesse alcançar projeção em Viena, onde o pai tentava com todas as suas forças obter o sucesso de seu filho, seria pelo caminho da ópera. Não podemos evidentemente esperar que o menino, ao realizar seus primeiros ensaios no campo dramático, tenha consciência dos problemas específicos inerentes à ópera. No início suas criações não passariam de imitações. No máximo encontramos aqui ou acolá belas melodias, fluência do discurso musical e lampejos do gênio dramático que se revelaria em plena potência mais tarde.

Sua primeira obra dramática foi composta aos onze anos de idade. Trata-se de uma comédia sacra intitulada *O dever do primeiro mandamento.* Tanto esta, como também sua primeira ópera verdadeira *Apolo e Jacinto* estão sob a influência do "Kapellmeister" de Salzburg, Johann Eberlim. Por ocasião da estadia da família Mozart em Viena, em 1768, Wolfgang tinha a oportunidade de compor duas obras dramáticas: *A ingênua fingida,* sua primeira ópera "buffa", encomendada pelo imperador Francisco I e justamente numa época em que Gluck apresentou a sua ópera reformada *Alceste* na capi-

tal austríaca. A outra foi *Bastien e Bastienne,* pertencente ao gênero do *Singspiel.* Mozart contava então doze anos. Parece incrível que esta obra, escrita por um menino, tenha mantido até os nossos dias a sua vitalidade. O argumento de *Bastien e Bastienne* é devido a Rousseau. Como ocorria a todas as suas obras de êxito, também o *Adivinho da Aldeia,* do autor do grito pela "volta à natureza", foi parodiada. Em Viena, um tal de Weiskern toma interesse pela paródia do francês Favart e produz o seu equivalente em alemão. Há, no entanto, árias cuja letra foi escrita por Johann Mueller. É, como diz Alfred Einstein, uma história muito comprida para uma peça tão simples. Figuram nela somente três personagens: Bastien, Bastienne e o mágico Calas. A primeira apresentação teve lugar na casa do famoso magnetizador Anton Mesmer. É digno de nota que a introdução instrumental, aliás uma peça comovente em sua simplicidade infantil, é construída sobre o mesmo tema do primeiro movimento da *Heróica* de Beethoven. Destaca-se a ária de Calas em que este pronuncia as suas fórmulas mágicas, a fim de prever o destino do amor de Bastien por Bastienne.

Mozart, entretanto, não conseguiu impor-se, com estas obras, na capital austríaca. O pai Leopoldo fazia todos os esforços possíveis para obter a encomenda de uma *scrittura* para a Itália. O êxito na pátria da ópera seria o trampolim para Viena. Wolfgang viu-se assim obrigado a dedicar sua atenção à ópera italiana, tanto do gênero *serio* como *buffo.*

Sua primeira ópera séria *Mitridate* foi, com efeito, encenada em Milão no ano de 1770. O adolescente contava então quatroze anos. Enquanto os recitativos secos foram preparados com a ajuda do célebre padre Martíni, as 21 árias foram compostas segundo os desejos dos cantores, como era costume. Explica-se assim que uma das árias, por exemplo, cujo texto é uma súplica, possui caráter ameaçador. Tais aberrações, aliás, fruto do ambiente já descrito, não são raras nas primeiras óperas de Mozart.

Wolfgang tinha 17 anos quando compõe a sua segunda ópera *séria, Lucio Silla,* estreada em Milão. Entre as duas obras, situa-se o intermezzo *Ascanio in Alba,* uma *Serenata Teatrale.* É uma obra semidramática, impregnada de um autêntico bizantinismo. Semelhante a esta é *II Sogno di Scipione,* uma *Serenata Dramática,* escrita sobre um texto de Metastásio.

Em 1774, recebe Mozart a encomenda de uma ópera de Munique. Resultou assim *A Jardineira fingida,* do gênero *buffo.* Quase ao mesmo tempo, terminou *II Rè Pastore,* cujo libreto também se deve a Metastásio. Executa-se ainda hoje uma ária com violino *obbligato* desta ópera. O estilo revela Christian Bach, o Bach inglês, filho do grande "Kantor" de S. Tomás.

O ano de 1779 trouxe duas obras alemãs: "Thamos, Rei do Egito", impregnada de elementos maçônicos, cujo libreto se deve a Gebler. Trata-

se aqui apenas de um conjunto de coros e entreatos para o citado drama. A outra é *Zaida*, uma verdadeira antecipação do *Rapto*. É um *Singspiel*, cujo argumento trata de turcos, cousa muito em voga naquele tempo. O príncipe turco, entretanto, não é o cruel otomano daquele tempo, mas sim, conforme as idéias de Rousseau, um indivíduo cheio de nobreza e generosidade. Provavelmente tal transformação originou-se sob a influência da mudança da política oriental na Europa. A obra revela a influência do melodrama, através de trechos falados, acompanhados de música. Foi em Mannheim que Mozart travou conhecimento com os melodramas de Benda.

Zaida situa-se num período de cinco anos durante o qual Mozart esperava em vão a encomenda de uma ópera. Cheio de nostalgia por uma obra dramática – sua ambição suprema – Wolfgang dedica-se a ensaios dramáticos e à composição de substitutivos. A ópera citada foi composta por iniciativa própria, fruto de um verdadeiro desespero.

Em 1781, porém, surge a grande oportunidade. Mozart estava em Viena, de volta de sua viagem a Paris, onde faleceu sua mãe, quando recebeu de Munique, do eleitor Carlos Teodor, a encomenda de uma ópera. Nasceu assim *Idomeneu, Rei de Creta*, a primeira obra genial do grande músico. O príncipe, que pouco tempo antes se transferia de Mannheim para Munique, levando consigo a sua mundialmente famosa orquestra, deu, com esta solicitação, possibilidades instrumentais e dramáticas, provavelmente jamais sonhadas por Mozart. Este já estava próximo da maturidade artística. E, de fato, nenhuma de suas óperas posteriores supera *Idomeneu* no que se refere à riqueza da paleta orquestral, invenção melódica e fogo juvenil. A reforma de Gluck deixou os seus vestígios nesta ópera séria, fato patenteado pela redução que sofreram os recitativos secos e pela existência de música de balê. De resto, porém, Mozart segue seus próprios caminhos.

1781 é também o ano em que Wolfgang se liberta dos serviços do arcebispo de Salzburg e do jugo de seu pai. O preço de sua independência, porém, foram anos de trabalho árduo e preocupações financeiras enormes. A conseqüência, no entanto, foi o desenvolvimento de sua personalidade. A primeira manifestação desta vida nova foi *O rapto do Serralho*, encenado com grande êxito no Teatro Nacional em 1782. O libreto, escrito por Bretzner, sofreu modificações por parte de Stephanie, conforme já vimos. O traço mais genial desta obra é, quiçá, a atmosfera oriental criada pelo compositor de uma maneira insuperável e isto sem o emprego de música folclórica turca. Famosos neste sentido são o coro dos janízaros, a romança de Pedrillo e a raiva de Osmin. Goethe que assistiu a uma representação do *Rapto* em 1785, em Weimar, reconheceu que com esta obra o *Singspeil* antigo estava liquidado.

Seguiram-se ao *Rapto* vários fragmentos e a comédia musical em um ato *O Empresário*, uma sátira musical.

A próxima ópera pertence ao que há de mais perfeito no gênero *buffo*. *As bodas de Fígaro*, estreada em Viena no ano de 1784, revela em toda a sua plenitude a exuberante musicalidade de Mozart, seu poder jamais superado de caracterização psicológica das personagens, seu domínio da orquestra e seu incomparável instinto dramático. Os conjuntos vocais, tercetos, quartetos, finais, tradicionalmente pontos culminantes da ópera *buffa*, atingem uma perfeição provavelmente jamais suspeitada. Todos cantam, mas cada personagem conserva a sua própria personalidade, a sua própria feição psicológica. É uma policromia, uma exuberância de vida, uma riqueza orquestral, melódica e rítmica que chega às raias do inconcebível. O libreto, devido a da Ponte, é antes um extrato da comédia de mesmo nome de Beaumarchais, do que uma tradução. O número de personagens ficou reduzido de 16 a 11. O próprio Mozart tomou parte na elaboração do libreto.

Com o *Fígaro*, Mozart deu o passo da antiga ópera *buffa* para a ópera moderna. O compositor é revolucionário no sentido de ter transformado as personagens de tipos convencionais e vazios em seres de carne e osso. A cavatina nº 10 do segundo ato, por exemplo, sempre foi considerada como obra mestra de caracterização psicológica.

Como sucedia muitas vezes, também aqui Mozart escreveu a abertura no fim, dizendo assim no início a sua última palavra sobre o assunto.

A encomenda de *Don Giovanni*, designado originalmente como *dramma giocoso*, foi o resultado do enorme êxito que o *Fígaro* alcançou em Praga. Seu autor foi convidado a visitar, na primavera de 1787, a capital da Boêmia. Aceitando o convite, regeu lá o *Fígaro* recebendo, nesta ocasião, a encomenda de uma nova ópera para a temporada seguinte. Como da Ponte e Mozart chegaram ao argumento de *Don Giovanni*, não está bem esclarecido. É certo que o assunto tem sido tratado muitas vezes por poetas e compositores e vários entre os maiores dramaturgos sentiram-se atraídos pela figura lendária desta personagem. Caberia a Mozart criar uma obra em que a complexa situação psicológica de Dom João encontrasse uma descrição jamais igualada. O tema, aliás, pode oferecer interesse para os psicanalistas, dado que pouco antes do *Don Giovanni* faleceram o pai de Mozart e um de seus melhores amigos.

O êxito da ópera foi imenso. Em Praga todo o mundo assobiava e cantava árias do *Don Giovanni* e os músicos de bares, se quisessem ser ouvidos, tinham de dar provas de seu talento, executando, em bons ou maus arranjos, árias desta ópera.

Estará correta a designação *dramma giocoso?* A verdade é que a ópera *buffa* daquele tempo continha partes sérias ao lado de partes cômicas. Mozart pinta no *Don Giovanni* a vida em suas múltiplas facetas. Um livro são bastaria para descrever o milagre realizado nesta ópera. Desde as partes de mais fina comicidade até a atmosfera metafísica encontramos nela tudo.

Na impossibilidade de dar uma descrição adequada de todas as óperas mais importantes de Mozart, achei preferível comentar com mais detalhes uma delas apenas. É o que farei com a *Flauta Mágica*, obra máxima do Singspiel alemão.

A terceira e última ópera escrita por Mozart, sobre um libreto da Ponte, é *Così fan Tutte – Assim fazem todas* – estreada no Burgtheater de Viena. Inicialmente recebida com entusiasmo, desapareceu, no entanto, de repertório, para ressuscitar só mais tarde. Nenhuma outra ópera do gênio de Salzburg originou tantos comentários contraditórios como esta. Os que não procuram outra coisa na ópera senão uma defesa de princípios morais, naturalmente deverão ficar chocados com a frivolidade do assunto. Dizem que um acontecimento real forma a base do argumento. Um velho cínico apostou com dois jovens oficiais da aristocracia vienense que suas noivas seriam seduzidas dentro de 24 horas, cada uma pelo noivo da outra. E o velho ganhou a aposta. A ópera termina com as palavras *Così fan tutte.*

Foi esta a última ópera *buffa* composta por Mozart. Não se pode afirmar que a música seja mais ou menos bela do que a do *Fígaro*. É simplesmente diferente. Mozart esteve no auge de sua capacidade criadora quando compôs *Così fan tutte.*

No ano de sua morte, 1791, escreveu mais duas óperas. *La Clemenza di Tito,* do gênero sério, na acepção mais pura e tradicional desta palavra, foi composta às pressas para a coroação de Leopoldo como rei da Boêmia. Praga, para onde Wolfgang se dirigiu, compondo no caminho, desejava para as festividades uma ópera pomposa. O êxito, porém, foi diminuto. A explicação não é difícil. De um lado a pressa e de outro a divergência entre os ideais operísticos de Mozart e o anacronismo da ópera séria. Dificilmente haverá possibilidades de salvá-la para o palco. Ficaram, no entanto, algumas árias belíssimas.

Com a *Flauta Mágica,* porém, pôde seu autor satisfazer uma velha aspiração: a de compor uma ópera alemã.

Mozart já estava doente quando começou a trabalhar na música para o libreto de Schikaneder. No dia 28 de setembro, poucas semanas antes de partir para sempre, foi estreado o *Singspiel,* ponto culminante neste gênero e uma das maiores obras do repertório lírico. À semelhança de *Don Giovanni,* a *Flauta Mágica* encerra partes cômicas, relacionadas com Papageno, Monosta-

tos, etc., e cenas sérias, relacionadas com Tamino, Pamina, Sarastro e outros.

Tudo se passa num ambiente de conto de fadas. Ao lado deste, porém, é importante realçar o conteúdo humano, profundamente humano desta obra.

O simbolismo na Flauta Mágica

Esta ópera é mais do que um simples e despretensioso conto de fadas, tendo por cenário o Egito. Este constitui apenas o substrato para os ideais maçônicos, ideais de humanidade, professados tanto pelo libretista como pelo compositor. Mozart pertencia, desde 1784, à maçonaria. Já os três acordes iniciais da abertura simbolizam as três pancadas que o adepto dava contra a porta do templo maçônico. O caráter todo desta belíssima abertura mostra imediatamente que neste *Singspiel* se passa algo mais profundo e sublime. Sarastro representa visivelmente a luz, a bondade, a humanidade. Os biógrafos associam a Rainha da Noite à Maria Teresa, mãe do imperador Leopoldo II, sob cujo domínio iniciou-se a perseguição e repressão da maçonaria, após um período de tolerância sob José II. Provavelmente também o traidor Monostatos, guarda de Pamina, mantida presa por Sarastro, simboliza algum personagem real; para os maçons perseguidos, a *Flauta Mágica* era uma mensagem de esperança na vitória final, de consolo, mas também de rebelião. Sarastro e seus sacerdotes são os representantes da sociedade perseguida. A música de Mozart faz com que este sentido se torne ainda mais claro.

Quando os três gênios aconselham a Tamino que seja: "perseverante, paciente e discreto", quando Sarastro exprime no segundo ato um agradecimento em nome de uma humanidade melhor, quando o mesmo personagem canta, na famosa "ária do recinto": "Neste recinto sagrado não se conhece a vingança e se um homem teve a desventura de cair, o amor o reconduzirá ao dever", exprimem com toda a nitidez ideais maçônicos.

O argumento da Flauta Mágica

Vejamos, em poucas palavras, o argumento da "Flauta Mágica".

Perseguido por uma gigantesca serpente, aparece Tamino, um príncipe egípcio, gritando desesperadamente por socorro. Já no fim de suas forças, desmaia, quando surgem três donzelas, emissárias da Rainha da Noite, matando com o seu poder sobrenatural o monstro. Ao contemplarem o jovem, encantam-se com sua figura, lembrando ao mesmo tempo que o príncipe poderia ser o indicado para libertar Pamina, filha da Rainha da Noite, raptada pelos escravos de Sarastro. Enquanto discutem qual delas deveria dar a notícia à Rainha da Noite, pois cada uma deseja ficar junto ao jovem desmaiado, aproxima-se Papageno, o caçador de pássaros, tocando a

sua flauta de Pã. As três donzelas resolvem finalmente voltar juntas e desaparecem. Tamino volta a si e se depara com Papageno. Inicia-se um diálogo entre os dois, durante o qual o caçador, no fundo medroso, se assusta cada vez mais com Tamino. Mas está aí a cobra morta e é claro que foi ele, Papageno, quem a venceu. Nisto reaparecem as três donzelas e explicam a Tamino o que houve. Por castigo, Papageno, que costuma caçar pássaros para a Rainha da Noite, para receber em troca mantimentos, deve aceitar, em virtude de suas mentiras, água e pedras. Além disto, fecham a sua boca por meio de um cadeado.

A Tamino transmitem o recado da Rainha da Noite: "Se achares que a fisionomia de Pamina, representada neste retrato, não te é indiferente, honra, glória e felicidade serão a tua recompensa". E com isto desaparecem.

O príncipe, encarando o retrato, encanta-se efetivamente e cada vez mais até sentir em seu peito o ardor de uma verdadeira paixão.

De repente escurece. As montanhas, que constituíram o cenário primitivo, partem-se, e, diante do céu estrelado, aparece a Rainha da Noite. Depois de dar vazão às suas mágoas, ela incita Tamino a salvar Pamina. O caminho até o templo de Sarastro lhe será indicado por três gênios que, invisíveis, o acompanharão.

Papageno, apesar de sua relutância, é obrigado a acompanhar o príncipe. Para que possam vencer os eventuais obstáculos, Tamino recebe uma flauta mágica e o caçador de pássaros um carrilhão encantado.

A cena seguinte passa-se numa sala egípcia. Da conversa de três escravos depreende-se que Monostatos, a cuja guarda foi confiada Pamina, provavelmente será enforcado por ordem de Sarastro, pois a filha da Rainha da Noite conseguiu fugir. E os escravos se alegram com isto, já que muito sofrem com a crueldade de Monostatos.

Nisto, porém, aparece o cruel mouro, trazendo Pamina, a qual conseguiu capturar. Enquanto ela chora o seu destino, pois seguramente há de sofrer em conseqüência de seu ato, entra em cena Papageno, todo coberto, como de costume, de plumas. Ao enxergar Monostatos, assusta-se, pensando que este, em virtude de sua cor, é o próprio diabo. O mesmo, porém, sucede ao outro. Quando Monostatos desaparece, o caçador de pássaros relata toda a história a Pamina, propondo, no fim, a fuga.

Muda a cena. Tamino aparece, fortalecido em seus propósitos pelos três gênios. Um voz potente, no entanto, manda-o parar. Aparece um sacerdote que indaga os propósitos de Tamino. "Que procuras neste ambiente sagrado, jovem?" No diálogo que se desenvolve, o sacerdote declara-lhe que ninguém, movido por desejos de vingança e morte, poderá entrar no templo em que é soberano Sarastro. "Tens certeza – pergunta – de que o grande sacer-

dote é um tirano?" Desaparece em seguida o emissário de Sarastro e Tamino, desolado com a idéia de que Pamina talvez já não viva mais, toca a sua flauta mágica. Nisto ouve o som da flauta de Papageno. Surge um raio de esperança. Talvez o caçador de pássaros já tenha visto Pamina. Esta de fato aproxima-se acompanhada de Papageno. Atrás dos dois, vem em perseguição Monostatos com escravos. No auge do desespero, Papageno faz soar o carrilhão encantado, e os perseguidores, forçados pela música do maravilhoso instrumento, são obrigados a dançar. Neste instante, porém, um coro de sacerdotes anuncia Sarastro. Ao mesmo tempo reaparece Tamino. Pamina ajoelha-se diante do grão sacerdote, pedindo perdão por sua tentativa de fuga. Alega, como justificativa, que Monostatos a perseguia constantemente com os seus desejos. No final, Pamina é perdoada e Monostatos recebe o seu castigo. Enquanto Sarastro pronuncia a sentença, Pamina avista Tamino. Mas não há tempo para conversarem, pois o grão sacerdote ordena que os dois, Tamino e Papageno, sejam introduzidos no templo de provas. É a condição para serem admitidos nesta comunidade. Na verdade, Sarastro mandou raptar Pamina para evitar que ela se tornasse infeliz sob o jugo de sua mãe. Tamino, uma vez purificado, será o destinado pelos deuses à Pamina.

Mudança de cena. Noite. No pátio do templo, aparecem Tamino e Papageno, conduzidos por um sacerdote. Sob trovões e relâmpagos, este pergunta se Tamino realmente está disposto a seguir o caminho da sabedoria, da amizade e virtude. Ainda está em tempo de voltar atrás. O príncipe, porém, declara-se disposto a enfrentar quaisquer provas, contanto que Pamina seja a sua recompensa. Papageno, por sua vez, explica que propriamente não deseja sabedoria, pois se contenta com dormir e comer. Aliás, uma mulherzinha, isto sim, é o que ele deseja ainda. O sacerdote replica que só conseguirá a sua Papagena depois de ter-se submetido às provas.

A primeira consiste em manterem-se os dois calados, por maiores que sejam as tentações. Escuridão. Tamino e Papageno estão sozinhos. O último, tremendo de medo. Ouvem-se agora as vozes das três donzelas que procuram infundir dúvidas nos dois candidatos. Tamino, porém, mantém-se firme. Papageno, entretanto, não resiste totalmente. Deixar de falar é muito difícil. Nisto aparece um sacerdote e expulsa sob trovões as donzelas.

Outra mudança de cena. Num belo jardim dorme Pamina, rodeada de roseiras em flor. Aproxima-se Monostatos, tentando mais uma vez conquistá-la. A Rainha da Noite, porém, que conseguiu entrar nos domínios de Sarastro, repele-o e confia à Pamina um punhal para que mate o grão sacerdote. Sua filha, porém, mostra-se adversa.

Continuam as provas. Nesse ínterim, Pamina canta com melodias pungentes a sua mágoa, pois não acredita que Tamino será seu. Papageno e o

príncipe, entretanto, saem vencedores. Valeu-lhe para tanto seu ideal: Pamina.

Tamino consegue finalmente unir-se a Pamina e também Papageno recebe a sua Papagena. Monostatos, entretanto, aliado à Rainha da Noite, tenta novamente raptá-la, sendo, porém, derrotado pelo poder de Sarastro. A ópera termina com um hino de agradecimento aos deuses Ísis e Osíris.

Passemos agora a uma demonstração ao vivo de alguns trechos de *A Flauta Mágica*, analisando alguns aspectos poéticos e musicais de ambas as faces da gravação que ouviremos.

(I Ato)

Nº 1 -- Introdução:

Após a belíssima e famosa abertura, surge em cena Tamino perseguido por uma terrível serpente. Desesperado, grita por socorro. A orquestra acompanha com trêmolos, que Mozart sabe usar com um senso de medida muito peculiar. Já no fim das forças, o Príncipe desmaia. Eis que aparecem três donzelas, emissárias da Rainha da Noite, e com seu poder sobrenatural vencem o terrível monstro. Em meio ao regozijo de sua vitória, nasce em seu coração um sentimento de encanto que progressivamente vai se intensificando. E essa delicada transição de sentimentos Mozart consegue exprimir com viva sugestão musical.

Em meio a essa euforia, as donzelas compreendem que Tamino poderia ser o salvador de Pamina. Mas quem irá levar a notícia à Rainha da Noite, se todas, encantadas, querem permanecer junto ao Príncipe?

Após essa luta amorosa, as três resolvem levar a notícia.

Canção de Papageno e Ária do Retrato

Tamino acorda e contempla espantado a serpente, morta por milagre. Eis que se ouve ao longe o som da flauta de Pã. É Papageno, o caçador de pássaros, que se aproxima. A orquestra entoa a famosa canção, em três estrofes, de feição popular, mas enriquecida por uma belíssima instrumentação. Aparece Papageno e canta:

"Um caçador de pássaros eu sou, sempre alegre e disposto, conhecido por todo mundo. . . Uma rede para caçar donzelas eu gostaria de ter, para pegá-las às dúzias e prendê-las em minha casa. . . Se todas fossem minhas, escolheria a mais bela, e se ela me beijasse ternamente, seria minha esposa e eu seu esposo. Ela adormeceria ao meu lado e eu a embalaria como uma criança".

Nisto depara com Tamino: "Quem és tu, meu amigo?"

"Quem eu sou? Pergunta tola. . . e, em voz mais alta. . . um homem como tu".

Prossegue o diálogo, durante o qual Papageno, aos poucos, assustado com Tamino, acaba declarando ter sido ele o herói que vencera a serpente. Eis que aparecem novamente as três donzelas e, irritadas com as mentiras do caçador de pássaros, lhe fecham a boca por meio de um cadeado. Enquanto ele gesticula como um desesperado, as três emissárias mostram a Tamino o retrato da prisioneira Pamina.

"Se achares que suas feições não te são indiferentes, então glória e honra e felicidade te serão asseguradas".

Dito isto, desaparecem, como também Papageno.

Tamino, sozinho, começa a observar atentamente o retrato e exprime os sentimentos que lentamente estão nascendo em seu coração, através de uma ária que reputo uma das mais belas árias de amor que têm sido escritas. Nada de simetrias, muito menos o famoso *Da Capo;* a música, inspiração de rara felicidade, acompanha compasso por compasso a evolução dos afetos de Tamino que canta:

"Este retrato é de uma beleza cativante, como ninguém jamais o viu. Sinto como esta divina imagem enche meu coração com novos impulsos. Ainda não sei dizer o que se passa em mim, mas sinto-o arder como fogo. Será este sentimento amor? Sim, sim, é o amor, e somente o amor".

E agora reparem como as figuras da orquestra e a própria melodia exprimem o seu desejo ardente de encontrar a bela princesa.

"Oh, se pudesse encontrá-la; Oh, se ela já estivesse ao meu lado. Com pureza e calor. . ." escutem a modulação para menor, na palavra calor. . . "eu. . . que faria eu?" E, depois desta interrogação, uma pausa geral. A orquestra inicia um acompanhamento mais movido e Tamino prossegue:

"Eu a apertaria extasiado contra este peito ardente e eternamente ela seria minha".

E nisto a melodia já exprime sua secreta convicção de que Pamina será dele...

A Rainha da Noite, porém, ouviu esta confissão de amor. De repente escurece, as montanhas se partem e diante do céu estrelado aparece a Rainha da Noite sentada em seu trono, num breve recitativo – na *Flauta Mágica* todos os recitativos não falados são do tipo *Recitativo Stromentato* – ela lhe explica que poderá salvar sua filha. Na ária que segue, a Rainha exprime a Tamino as suas mágoas, contando-lhe o rapto de Pamina. É importante frisar, novamente, que numa ópera as árias sempre representam os momentos de efusão lírica e não uma ação dramática propriamente dita. As árias da Rainha da Noite são as únicas, na *Flauta Mágica,* onde Mozart vai ao encontro do gosto das prima-donas, terminando-as com uma cadência de avançada acrobacia. Convenhamos, porém, que tal cadência não está fora de lugar, pois a Rainha exprime no fim a esperança de ver Tamino vitorioso na luta pela liberdade de Pamina. Nisto se fecham as montanhas, faz-se luz e a Rainha desaparece. Tamino, ainda atônito, depara-se novamente com Papageno.

"Terá sido verdade o que vi?"

Nesta altura não posso deixar de chamar a atenção sobre algo importante na música de Mozart; ela é bela mesmo quando ouvida sem a compreensão do texto. Mas quando se acompanha a letra, ela, de acréscimo, se revela de uma psicologia raras vezes encontrada na história da música. Mozart não só cria o ambiente geral, mas exprime, também, através dos sons, os mais sutis movimentos da alma humana. Os personagens de Mozart são vivos, dinâmicos, têm caracteres próprios, individuais. Os de Wagner, por exemplo, são figuras mitológicas, em grande parte, onde domina ou o irreal, ou o super-humano. Por isto Mozart está mais próximo de nós. É verdade que há compositores líricos que sabem criar ambientes gerais, mas falta-lhes, contudo, o poder de penetração psicológica nos personagens. Por isso, graças a esta feliz capacidade de associar à criação de ambientes a da penetração psicológica, a ópera de Mozart torna-se menos acessível do que as que hoje desfrutam de maior popularidade.

(II Ato - 5ª Face do disco)

A música principia com o terceto dos gênios que invisivelmente acompanham Tamino e Papageno. Deixo de tecer considerações pormenorizadas em torno desta passagem, porquanto sua própria expressividade suscita, mesmo no ouvinte menos sensível, a sugestão do seu sentido celestial. O seguinte

número é uma das árias mais expressivas, não só da Flauta Mágica, como também do repertório universal. Nela Pamina canta:

"Sinto que para sempre me fugiu a felicidade do amor. Oh, momentos felizes que não mais voltarão. Vê, oh, Tamino, como estas lágrimas correm unicamente para ti! Se não sentes a nostalgia do amor, só na morte encontrarei repouso! ! !"

Finda esta ária, faz-se ouvir o solene Coro dos Sacerdotes, que encarnam os ideais maçônicos, ideais de fraternidade, amizade, de paz enfim.

Segue um terceto, em que figuram Pamina, Sarastro e Tamino.

Logo depois, terminada uma parte falada, ouvirão uma ária de Papageno, em que este personagem cômico faz soar seu carrilhão e canta. . . no tom popular que lhe é característico. . . seu desejo de possuir, também ele, a sua Papagena.

A última parte da face do disco que ouviremos oferece um esplêndido final, no qual os três gênios consolam Pamina.

Disco

O êxito da *Flauta Mágica* foi extraordinário, e sua popularidade aumentava progressivamente, a ponto de as canções de Papageno serem entoadas ou assobiadas em plena rua, e mesmo os tocadores de realejo, nas esquinas, faziam-nas ouvir obrigatoriamente.

Em toda a parte, aliás, as flautas "à la Papageno" se achavam à venda, impondo-se como uma moda, a cujo encanto e atração ninguém ficava indiferente.

Mozart, porém, ao concluir a obra já era presa daquele mal que, poucas semanas após, poria fim à sua fecunda existência.

Apesar de sua morte prematura, Mozart deixou uma obra com destinação eterna. No entanto, não parecia ter sido uma aspiração sua essa eternidade; seu intuito sempre consistiu em ser simplesmente verdadeiro. Mas cabe a nós reconhecer: a eternidade precisava dele!

MOZART E A SONATA PARA PIANO

Quando Wolfgang Amadeus Mozart nasceu, em 1756, na idílica cidade de Salzburgo, a Europa já era teatro, no campo da música, de uma luta generalizada contra um estilo cujos últimos representantes geniais foram Bach, Haendel e Vivaldi.

Durante mais de cento e cinqüenta anos dominava o espírito do Barroco, manifestando-se através de um estilo rítmico, mas pesado em seu movimento. O baixo-contínuo constituía o sólido fundamento de toda obra musical. O claro-escurro da oposição forte-piano, a polifonia que conferia às obras instrumentais um caráter austero, o colorido uniforme resultante do emprego dos instrumentos como vozes "obbligatas" e não como fatores de coloração, tudo isto não satisfazia mais às aspirações dos compositores da reação.

Um novo espírito, o espírito do Rococó, fruto de uma evolução orgânica do barroco, invadia a arte dos sons em todos os setores. Vindo da Itália, no que se refere à música, vencia aos poucos a relutância dos que ainda continuavam presos ao estilo antigo. Leopoldo, o pai de Wolfgang, foi um deles.

Constitui o Rococó verdadeiro "estilo feliz", o reflexo de uma sociedade aristocrática próspera, de vida confortável e sorridente e, ao menos na aparência, solidamente instalada no poder. O artista, que produz para esta sociedade, é o fiel intérprete desta vida luxuosa, despreocupada e fácil. Seu intuito é agradar, divertir. Tudo é jogo de formas, cores, espírito. A estrutura rígida e patética da fachada barroca reveste-se com o brilho claro de um detalhismo mais delicado; os espaços interiores se tornam mais alegres; a ornamentação desce até os menores detalhes; acentua-se o movimento das curvas; o ritmo pesado do Barroco se torna mais diminuto, mais complexo, dançarino; o novo espírito pede cores e luzes em todas as gradações. O rococó, que atinge o auge na França e na Alemanha, é, em suma, o estilo que alimenta o sonho enganoso de uma vida feliz.

Também na música esta nova tendência encontra a sua perfeita expressão. Desaparece o baixo-contínuo para dar lugar ao baixo d'Alberti, mais leve e gracioso; a paleta instrumental se torna mais rica; ao claro-escuro da oposição forte-piano sucedem as transições gradativas; ao cravo, com a sua impossibilidade de reproduzir os matrizes dinâmicos desejados, sucede o moderno

piano-forte; o ritmo passa a ser mais ligeiro e variado; a música austera e erudita do Barroco cede lugar a um estilo mais fluido, mais brilhante, de um detalhismo mais rebuscado, de melodias mais vaporosas e ornamentadas.

O Rococó, fiel tradução da vida refinada, sorridente, repleta de espírito e coquetismo, traz-nos ainda hoje a vivência de tais estados afetivos. Apesar de lhe faltarem certas virtudes, não vejo razão nenhuma para qualificá-lo de decadência. A fuga para um mundo de sonhos e ilusões é tendência inata no ser humano e praticamente o único recurso de que dispõe para tornar suportável a vida. A arte do Rococó realmente vem ao encontro a esta aspiração. Não se pode condenar um movimento espiritual em nome de outro.

O Rococó musical, arte da última fase de esplendor da aristocracia, teve a sua expressão mais perfeita, em seu conteúdo emocional e sua policromia, na obra de Mozart.

Enquanto Haydn conserva sempre algo de ingênuo, de rústico, uma ligação mais íntima com a alma do povo do que com o espírito aristocrático, o autor de "Don Giovanni" reproduz de um modo genial, em boa parte de sua obra, o espírito então dominante nas altas esferas.

Quem busca na vida e na obra do grande compositor austríaco uma evolução estilística bem definida, sofrerá uma desilusão. Impossível descobrir algo semelhante às famosas três fases de um Beethoven. Talvez não haja outro músico que se tenha mostrado tão sensível a todas as influências externas como ele. Vemo-lo ora se impregnar do espírito italiano, ora do espírito alemão ou francês; conhecida é a sua descoberta da música de Bach e a imediata influência que recebeu dela. Nas obras dos últimos anos antecipa de um modo claro e insofismável o movimento romântico. A universalidade de Mozart consiste não somente no fato de ter deixado obras-primas em todos os gêneros musicais – e neste sentido não encontro paralelo na História da Música – mas principalmente no fato de ter expresso as tendências mais heterogêneas daquela época: a mais pura alegria de viver do Rococó, a mais profunda nostalgia da alma romântica, a gravidade da obra de um Bach, como o elã poético de um Hoelderlin. Às vezes, a sua obra apresenta uma fusão tão perfeita dos mais variados elementos estilísticos que somos obrigados a situá-lo fora de qualquer tendência bem definida. Sua música tem em numerosas obras um profundo sentido europeu, supranacional e ao mesmo tempo está acima de qualquer limitação do tempo.

Contribuíram para este feliz resultado, por um lado, a própria constituição psicológica de Mozart e, por outro, suas freqüentes viagens aos mais diferentes centros musicais, nos quais teve a oportunidade de sentir não só os caracteres multiformes da música de seu tempo, como também travar conhecimento com as grandes obras do passado.

Já na infância recebeu o influxo benfazejo do ambiente salzburguês, onde a própria natureza contribui para despertar sentimentos de alegria e ternura, tão característicos de seus habitantes.

Aos sete anos sofre em Paris não só profunda influência do estilo galante, como também o influxo durável do grande cravista e compositor Schobert, alemão radicado na capital francesa. Apesar de sua descendência, o outrora famoso mucisista tornar-se um perfeito representante do gosto francês, notável pela claridade, expressão simples e forte, sempre impregnada de elementos poéticos.

Aos oito anos, passa uma temporada em Londres, onde sofre decisiva influência por parte de Cristian Bach, filho mais jovem do grande João Sebastião. O pequeno passa então a compor sonatas para cravo com acompanhamento de violino, sinfonias e outras obras, sempre no estilo do mestre, caracterizado pelo mais puro italianismo, abandonando temporariamente tendências expressivas e formais adquiridas na França. É o que se observa constantemente ao longo de sua vida: uma adaptação imediata ao ambiente em que se encontra. Da mesma forma, deixariam efeitos duradouros as influências recebidas mais tarde em Mannheim e Paris. Formalmente oscila, neste período inicial, entre a orientação alemã e italiana. É que a forma alemã, tida como característica do período denominado clássico, ainda não se cristalizara, se é que isto tenha acontecido alguma vez na História. Os compêndios apresentam, geralmente, o seguinte esquema, próprio do "allegro-de-sonata" e, por extensão, da sinfonia, dos quartetos e outras peças: exposição – desenvolvimento – reexposição. A primeira parte costuma apresentar-se como constituída de dois temas mais ou menos contrastantes, conforme as intenções do autor. O desenvolvimento é um trabalho temático sobre elementos da exposição. Enquanto as partes extremas possuem um caráter mais estático, o desenvolvimento é essencialmente dinâmico, instável, podendo adquirir feições dramáticas. A análise das sonatas de Mozart para piano, as únicas que nos interessam aqui, mostra que tudo isto não passa de um esquema simplificado e que esta simplicidade jamais se tornou moda. É importante ter em mente que a forma é condicionada, em toda a obra de arte autêntica, pelo conteúdo emocional, do qual constitui apenas uma das facetas. O contraste violento entre o primeiro e segundo tema; a oposição dos dois, representando um, quiçá, o elemento masculino e o outro, o feminino; suas transformações dramatizadas no desenvolvimento são aspectos da sonata de uma época posterior, defensora de outros ideais estéticos. Mozart, no entanto, antecipa de um modo impressionante esta época na sonata em dó menor, cujo caráter beethoveniano chama a atenção desde o primeiro compasso.

Mas quando se trata de escrever música para divertir, música que é antes de mais nada o reflexo da vida sorridente da aristocracia, o próprio conteúdo emocional não exige contrastes acentuados nem a expressão de conflitos no desenvolvimento. Mozart é o representante de uma época de transição na qual coexistem várias tendências estéticas. Suas 19 sonatas para duas mãos oferecem exemplos de temas mal diferenciados, como a sonata em fá maior (K. 280), pertencente a uma série de seis, composta aos 18 anos. A série toda, aliás, reflete o mais puro espírito rococó. Por outro lado, encontramos sonatas cuja exposição apresenta mais de dois temas. Valha como exemplo a sonata em fá maior (l. 332), composta em Paris (1778), quatro anos mais tarde. A exposição é construída sobre quatro temas bem definidos, em tons diferentes. É admirável como Mozart consegue encadear idéias tão heterogêneas, dando a impressão de um todo que nasceu assim por que tinha de ser. Temos aqui o "fio" do qual costumava falar o pai.

Também o desenvolvimento está longe de apresentar, nas sonatas de Mozart, a uniformidade pretendida por mentalidades escolásticas. A secção central possui ora um caráter de transição para a "reprise", ora surgem idéias novas; outras vezes observamos um sério trabalho temático em que o autor aproveita os recursos do contraponto e o princípio da oposição

A própria reexposição se limita em certos casos a uma repetição quase literal da primeira parte, com exceção da reentrada do segundo tema agora no tom da tônica. Outras vezes os temas sofrem modificações profundas até o ponto de sugerir o princípio de um novo desenvolvimento. Tal sucede em sua última sonata em ré maior (K. 576). A sonata em dó menor possui ainda a particularidade de concluir com um autêntico trabalho temático sobre o primeiro tema. Também neste sentido antecipa Mozart traços fundamentais das sonatas de Beethoven. O interessante, no entanto, é que o compositor austríaco não exibe uma evolução em determinada direção. Quatro anos depois da sonata, que, mais do que qualquer outra, prepara o caminho a Beethoven, e dois anos antes de sua morte compõe a sonata em si bemol maior (K. 570), com uma reexposição quase literal. Depois de uma sonata romântica, com toda a sua angústia e tensão, escreve a famosa sonata "fácil", em dó maior (K. 545), em autêntico estilo rococó.

Sob um outro prisma, porém, não se pode deixar de constatar uma evolução na produção do grande mestre: o domínio da técnica se acentuava progressivamente, a capacidade de expressar o que se passa em sua alma tende a um grau supremo, e a sua individualidade se destaca cada vez mais dentro da música de sua época. Mozart sofreu influência durante toda a sua vida, mas estas se manifestam cada vez mais através de sua própria personalidade.

Teve, como Haydn, uma crise romântica, ao redor de 1770. É a época

em que se desencadeou a famosa revolução literária, conhecida pela etiqueta de "Sturm un Drang". Esta teve seus reflexos também em Viena. Nasceu este movimento da reação contra a "Filosofia das luzes", contra a razão, contra a regra. O lema era voltar à natureza, à vida. Percebemos o eco do famoso grito de Rousseau. Ao mesmo tempo esta atitude revolucionária derivou do subjetivismo dos pietistas, que exaltavam o sentimento e individualizavam a religião. Com eles surgiu o culto da natureza e da personalidade genial, que já não é mais uma parcela da razão universal, mas sim um elemento da natureza, uma força movida pelo instinto. O "Sturm und Drang" não é mera escola literária mas, antes de tudo, uma escola de vida. O elemento ético está acima do estético. O homem não deve aspirar à felicidade adaptando-se racionalmente à realidade, como pretendiam os filósofos; o homem deve realizar todas as suas potências, manifestar sem limitação a pulsação cósmica que o anima. Descobrem-se as possibilidades infinitas da alma. A obra de arte será a expressão da natureza pelo gênio, a natureza feita gênio. O domínio próprio dos revolucionários não é mais a razão clara, mas sim a do sentimento, do subconsciente. A obra de arte não é mais o produto da razão, cujo apanágio são as formas claras, simples.

Eis em poucos traços a essência desta revolução literária que preparou caminho ao Romantismo. Mais ou menos ao mesmo tempo surge, como outra reação ao espírito dominante, o movimento neoclássico, tanto na literatura como nas artes plásticas. Não se trata propriamente de uma volta aos cânones da regularidade, da medida, da serenidade, sobriedade, simplicidade e equilíbrio. Os artistas e poetas procuram antes a natureza nos antigos. Sua nostalgia por algo inacessível é traço característico e tipicamente romântico.

Todos estes movimentos vemo-los refletidos na obra de Mozart, sobretudo – e isto é significativo – quando ele, não desfrutando de uma situação econômica estável como empregado subalterno do príncipe-arcebispo de Salzburgo, se encontra diante de sérias dificuldades. Tal aconteceu por ocasião de sua estada em Paris, onde se juntaram ainda outros problemas, e nos últimos anos de sua vida, quando, praticamente abandonado, depende exclusivamente de parcos honorários ocasionais. Nesta fase, sua arte se interioriza.

O exemplo mais impressionante de inspiração romântica é a sua sonata em lá menor, composta aos 22 anos em Paris. Raras vezes encontramos na obra de um compositor tamanha transformação em tão curto lapso de tempo. O tema inicial possui o caráter de marcha patética; em lugar de um segundo tema, apenas um desenho em semicolcheias, como se uma ansiedade indomável tivesse impedido sua elaboração orgânica. E que tensão no último movimento! A forma se torna menos clara – sintoma romântico!

Haveriam de decorrer quatro anos até que voltasse a compor obra pianística tão densamente romântica. Em sua "Fantasia e Fuga" destacam-se acompanhamentos que, mais tarde, constituiriam lugar comum dos românticos. Maravilhosa peça de inspiração romântica é também a primeira das Fantasias em dó menor. Os harpejos que se estendem à região subgrave do teclado, os acentos dolorosos, as dissonâncias agressivas, os acompanhamentos harpejados à moda de Schubert, Schumann e Chopin fazem esta obra ser singularmente avançada em relação a seu tempo. Considerações análogas relativamente à segunda das Fantasias em dó menor (K. 475), uma das mais impressionantes obras, para piano só, do mestre.

Aos vinte e cinco anos, Mozart, definitivamente instalado em Viena, entra em contato com a música de Bach e Haendel, através da influência do Barão van Swieten, cuja paixão por estes dois gênios – coisa extraordinária nesta época – não conhecia limites. O autor de tantas obras em estilo rococó e do mais declarado romantismo fica entusiasmado pela arte dos velhos mestres, tanto que imediatamente se põe a escrever fugas. Daí em diante as suas composições mostrarão a influência benéfica da velha arte do contraponto.

Como exemplo típico, cito a última de suas sonatas para piano a duas mãos (K. 576), na qual realiza uma síntese do estilo rococó e da arte severa, contrapontística, do Barroco.

O PIANO DE MOZART

Dediquemos agora alguns momentos de atenção ao instrumento para o qual compunha Mozart. Em essência, o moderno piano-forte foi inventado em princípios do século XVIII, portanto vários decênios antes do nascimento do compositor que ora nos ocupa. Decorreriam, porém, perto de cinqüenta anos até que o novo instrumento lograsse impor-se em toda a Europa, graças aos aperfeiçoamentos introduzidos por Silbermann e Stein. O cravo, instrumento típico do Barroco, já não satisfazia mais, nesta altura, às exigências dos compositores. Compreende-se assim a rápida divulgação que alcançou em pouco tempo e em toda a Europa o piano-forte aperfeiçoado. O pedal, que data também desta época, oferecia, além das vantagens já descritas, magníficas possibilidades de colorido.

Mozart iniciara seus estudos no cravo e durante um largo período haveria de compor para este instrumento. Não nos interessa aqui o grande número de sonatas para cravo com acompanhamento de violino, publicadas durante a infância e adolescência. A sonata em dó maior, composta aos 18 anos, representa, junto com outras três perdidas, o seu primeiro ensaio no gênero da sonata para cravo só. A sonata intitulada "Duernitz", do mesmo período, é a primeira composta para piano-forte.

Importante para compreender certos detalhes da obra pianística de Mozart é que havia naquele tempo dois tipos de piano-forte, diferentes entre si quanto a certas peculiaridades do mecanismo. Enquanto o romano Clementi, contemporâneo de Mozart, tocava exclusivamente em instrumentos de procedência inglesa, o mestre de Salzburgo ficou sempre fiel aos pianos de Viena. O primeiro tipo possuía uma sonoridade mais cheia e possante, maior facilidade de execução das oitavas, terças e sextas, como também maior nitidez nos acordes; o segundo, tinha por apanágio uma sonoridade mais delicada, mais sensível, porém, a sutis inflexões dinâmicas, tornando possível maior agilidade.

Creio não haver necessidade de frisar a sensível influência dos recursos específicos de cada instrumento sobre o estilo pianístico de ambos os músicos. Vale a pena observar que Beethoven se encontra na mesma linha de Clementi.

Dados os seus recursos dinâmicos, o piano-forte veio a satisfazer magnificamente as aspirações dos compositores em foco. Não é para menos que foi inventado e aperfeiçoado justamente nesta época. Confirma-se, assim, mais uma vez o aforismo: cada época encontra o que necessita para exprimir-se.

Cabe agora perguntar: em que medida contribuiu Mozart para a evolução da técnica pianística? Possuem as suas obras um caráter realmente adequado ao instrumento? Esgota as suas possibilidades?

Seria difícil esperar que um compositor, educado na escola do cravo, e que viu nascer o novo piano-forte, realizasse de imediato todas as suas possibilidades. Na arte não existe geração espontânea. Mozart constitui, junto com os outros nomes hoje quase desconhecidos, apenas uma fase no largo período de evolução da técnica pianística, que atingiria, já em pleno período romântico, pontos culminantes em Chopin e Liszt.

Além dos motivos aos quais aludi, existe ainda outro que é preciso ter em mente ao analisar a técnica pianística de Mozart. Apesar de ter sido ele um dos melhores pianistas de sua época, seu ideal sempre foi a ópera. E nisto difere fundamentalmente de um Chopin, para quem o piano constituía o principal veículo de comunicação de suas inspirações. Dentro de sua obra, as composições para conjuntos de câmara e orquestrais ocupam, além disto, uma posição de muito mais relevo do que as peças para piano só.

Não é de estranhar, pois, que se encontrem tantos traços orquestrais ou operísticos em suas sonatas. Mesmo Beethoven, que lhe sucede no tempo, não se livraria inteiramente da concepção orquestral em sua obra pianística.

Muitos trechos das sonatas de Mozart reclamam – e às vezes com vantagem – uma transcrição para orquestra. Pretender realizar o mesmo com obras de Chopin, seria uma aberração estética.

Quem, por exemplo, não ouve as violas no acompanhamento da sonata em dó menor K. 457, compasso 36 do primeiro movimento?

Já no início deste mesmo movimento, os primeiros oito compassos do "allegro" inicial sugerem a oposição entre o "tutti" orquestral e os instrumentos de madeira, processo este freqüentíssimo em suas sonatas para piano, e que remonta ao Bach de Londres.

No jogo de pergunta e resposta que segue, a partir do compasso 36, não há quem não perceba um traço tipicamente orquestral ou até operístico.

Será preconceito reconhecer, no adágio da mesma obra (um dos mais poéticos tempos lentos de suas sonatas), uma legítima ária? E o compasso 6 do adágio não é pura ópera?

Seria fácil multiplicar os exemplos. Quase todos os processos orques-

trais de então encontram seu reflexo na obra pianística de Mozart.

De outro lado, porém, as suas sonatas e fantasias encerram valiosas contribuições para a fixação de um estilo eminentemente pianístico. Lembro apenas a exploração do registro subgrave na primeira das fantasias em dó menor, as passagens harpejadas da fantasia que precede a fuga em dó maior, as escalas em terças e oitavas na primeira destas obras e os trechos virtuosísticos em várias sonatas e, sobretudo, nos concertos para piano e orquestra.

Veja-se, por exemplo, a exposição da sonata em fá maior (K. 332), composta aos 18 anos em Paris. Como já disse, encontramos nela um tema principal, constituído de dois elementos bem distintos.

Segue-se, depois, uma passagem modulante de transição para o segundo tema principal. Este, ao contrário do que sucede geralmente em Mozart, constitui indiscutivelmente um tema secundário. Seu contraste com o primeiro, sua expressão agitada e violenta revela uma tendência nitidamente romântica.

O segundo tema possui um caráter mais cantável e contrasta fortemente com o anterior. A este sucede, sem nenhuma ligação, um quarto tema, novamente de inspiração romântica, cujos acentos lembram Beethoven.

Observe-se, também, a naturalidade com que Mozart encadeia idéias tão heterogêneas.

AS TRÊS ÚLTIMAS SINFONIAS DE MOZART

Ao elaborar o presente estudo sobre as três últimas sinfonias de Wolfgang Amadeus Mozart, senti que me seria impossível encontrar as palavras adequadas para a tradução das emoções sublimes, profundas – não sei como chamá-las – que parecem agitar as últimas fibras de nosso ser, quando ouvimos qualquer uma destas sinfonias. Creio mesmo que seria vã tentativa querer descrever em palavras o que somente a música é capaz de dizer, a música que é o veículo mais puro, mais imaterial de comunicação de estados afetivos. Nenhuma outra arte está em condições de expressar, com tantas sutilezas e tanto realismo, as nossas vivências como a arte dos sons, que possui ritmo e cores, harmonia e dinâmica, possibilidade de traduzir em sua simultaneidade sentimentos opostos e um poder de sugestão sem paralelo. Vejo-me, assim, forçado a encarar apenas a situação histórica das três últimas sinfonias do mestre de Salzburgo, fugindo, além disto, o mais possível, de detalhes técnicos, que só interessam aos que fazem da música profissão.

As condições em que Mozart criou as suas três últimas sinfonias foram as piores possíveis. Apesar de ter sido festejado no ano anterior como um deus em Praga, cidade onde a sua ópera *Don Giovanni* obteve um sucesso indescritível, em Viena Wolfgang continuava praticamente ignorado. Constantemente individado, acossado pelos credores, usurários da pior espécie, dirigia apelos desesperados a seu amigo Puchberg, homem de negócios amante da música. É verdade que pouco antes fora nomeado para um posto subalterno na corte do Imperador José II. O soldo, no entanto, era tão miserável que mal dava para pagar o aluguel. Além disso, tinha perdido praticamente todo o contato com a aristocracia vienense, ele que tanto sucesso obtivera na capital da Áustria, anos atrás, com o seu imortal *Fígaro*. E como se isto não bastasse, perde ainda um filho de poucos meses de idade, na época em que iniciou a composição dos três grandes monumentos sinfônicos.

Parece-nos inconcebível que Mozart pudesse realizar em tal situação o que talvez não tenha paralelo na História da Música: a criação de três grandes sinfonias, pontos culminantes no gênero, em apenas dois meses. Corria então o ano de 1788. Nada se sabe a respeito dos motivos que o levaram a compô-las. Não devemos esquecer que naquela época os compositores, todos

a serviço de cortes ou igrejas, compunham as suas obras por encomenda. Já no período romântico a situação haveria de modificar-se radicalmente neste sentido, perdurando até hoje. Estamos, portanto, livres para conjeturar sobre os motivos que teriam impelido Mozart a escrever estas três obras. Terá sido para promover uma das costumeiras "academias", tão em voga naquele tempo, e através das quais havia possibilidade de ganhar algum dinheiro pelas subscrições? O certo é que, se teve tal intenção, fracassou. E mais ainda: é possível que nunca tenha ouvido ou dirigido estas sinfonias. Ninguém, durante a sua vida, tomara conhecimento destas obras incomensuráveis. Custa crer que um homem como Mozart, cujas criações trazem momentos de felicidade a milhões de seres e enriquecem hoje editores e comerciantes, tivesse de sucumbir ante a ignorância, má-fé e indiferença da corte imperial e do povo vienense. Mas a história se repete. Ele não foi o primeiro, nem será o último.

A nossa admiração por Mozart crescerá ainda mais, se observarmos que, apesar de ter criado suas últimas sinfonias em apenas oito semanas, elas diferem totalmente entre si, a ponto de constituírem, também sob este aspecto, um fenômeno único na História da Arte. Enquanto a sinfonia em sol menor (nº 40) é considerada por muitos como verdadeira autobiografia do mestre, revelando em toda a sua tragicidade o que realmente se passava em sua alma, a última, cognominada *Júpiter,* é de uma imponência sem par, fazendo inegavelmente jus ao título que outros lhe deram. Se a sinfonia em sol menor é uma antecipação direta do Romantismo, a última é uma feliz união dos estilos "galante" e "erudito". Tudo isto é muito significativo para a época, e dentro da própria evolução do gênio de Mozart, compositor que constitui o elo entre dois períodos bem distinto da História da Música.

Lembremos por um momento os principais aspectos da evolução do gênero sinfonia. Nasceu no século XVIII, do modelo italiano da abertura de ópera – cuja função primordial, talvez, tenha sido a de acabar com a conversa antes do espetáculo. Cedo tornou-se independente da ópera, passando a constituir peça inicial e final em concertos. Como vemos, a abertura, chamada pelos italianos de "sinfonia", ocupava, em qualquer caso, um lugar muito secundário e dependente. Sua transformação naquilo que entendemos hoje por sinfonia processou-se na Itália pelas mãos de Sammartini, na Alemanha por Stamitz e na França por Gossec. Inspirando-se, em todos os sentidos, nas obras destes mestres é que Haydn e Mozart começaram a criar as suas sinfonias. Deixemos a evolução formal e instrumental do novo gênero para os musicólogos. A nós interessarão, sobretudo, as características do espírito destas sinfonias.

Dominava então na música o chamado "estilo galante" que não era

outra cousa senão o espírito do Rococó, que vinha substituir o estilo de Bach, Haendel e Vivaldi. Vindo da Itália, invadia em meados do século XVIII todos os setores da arte dos sons. Como salientamos atrás, constitui o Rococó verdadeiro estilo feliz, reflexo de uma sociedade aristocrática próspera, de vida confortável e sorridente, ao menos na aparência solidamente instalada no poder. O artista que produzia para esta sociedade é o fiel intérprete desta vida luxuosa, despreocupada e fácil. Seu intuito é agradar, divertir. Tudo é jogo de formas, cores, espírito.

Desaparece o baixo-contínuo – até então sólido fundamento de toda a música –, para dar lugar ao chamado baixo d'Alberti, mais leve e gracioso; a paleta instrumental torna-se muito rica em cores; ao claro-escuro da oposição forte-piano sucedem as transições gradativas: os crescendos e decrescendos adquirem uma função importante; o ritmo passa a ser mais ligeiro, mais dançarino; aumenta a preocupação com os detalhes, que adquirem feições mais rebuscadas; as melodias fluem mais vaporosas e ornamentadas. É este o estilo que domina a música durante vários decênios, estilo exigido pelas cortes, para as quais trabalhavam os compositores. Estes nem sequer podiam pensar em traduzir as vivências que os dominavam. Por uma espécie de obrigação, de um lado, por sugestão, de outro, decorrente do contato contínuo com o ambiente das cortes, cobriam-se seguramente muitas vezes com as máscaras oficiais, brincando com os sons, quando tinham vontade de chorar, ou compondo graciosos minuetos, enquanto os credores os ameaçavam com a justiça. Tal sucedia a Mozart. Suas sinfonias constituem reflexo fiel e perfeito da época; nelas realizou maravilhas de equilíbrio, de invenção melódica e efeitos orquestrais; com elas criou, ao lado de Haydn, verdadeiramente o estilo sinfônico.

Mozart, porém, foi o primeiro a indicar – e isto de um modo genial – novos rumos para a música, nos últimos anos de sua vida. Em sua vasta obra encontramos muitas que estabelecem claramente a ligação com o período romântico. O romantismo já estava no ar, nos últimos anos do século XVIII. O movimento do "Sturm und Drang" dos poetas alemães já preparara o caminho. Mozart recebera em Viena os sinais. De outro lado, a própria vida de Wolfgang, sujeita em seus últimos anos a duras provas, a um abandono quase total, favoreceu a eclosão da atitude romântica ante a criação artística. Como já disse, o genial compositor tinha perdido quase completamente o contato com a aristocracia vienense. Seu cargo na corte do Imperador quase não lhe exigia trabalho, e poucas vezes comparecia lá. Viu-se assim forçado a intensificar suas relações com as classes mais humildes. Além disto, a sua situação extremamente penosa forçava-o a expandir-se através de suas composições. É altamente significativa a sua situação: enquanto escrevia contradanças e

minuetos graciosos para a corte imperial, expunha na sinfonia em sol menor, com violência até então inaudita, o seu verdadeiro estado de alma, ou voltava-se, como na *Júpiter*, a uma arte mais severa, realmente olímpica.

Do ponto de vista instrumental, estas três últimas sinfonias representam uma transformação muito importante – evito de propósito o termo evolução – no sentido de um aproveitamento mais expressivo dos instrumentos de sopro. Até então predominavam nas orquestras sinfônicas quase exclusivamente as cordas. Os sopros desempenhavam um papel relativamente secundário. Haydn, que muito tempo depois teve a oportunidade de estudá-los, chegou a exclamar: "Somente na minha velhice aprendi o verdadeiro valor dos instrumentos de sopro, e agora vou morrer sem poder demonstrar meus novos conhecimentos".

O clima geral da sinfonia em sol menor é o de uma angústia mal reprimida, Mozart luta para não romper o equilíbrio formal. As passagens alegres, despreocupadas são curtas e como raios de sol a iluminarem por poucos instantes a alma torturada do artista.

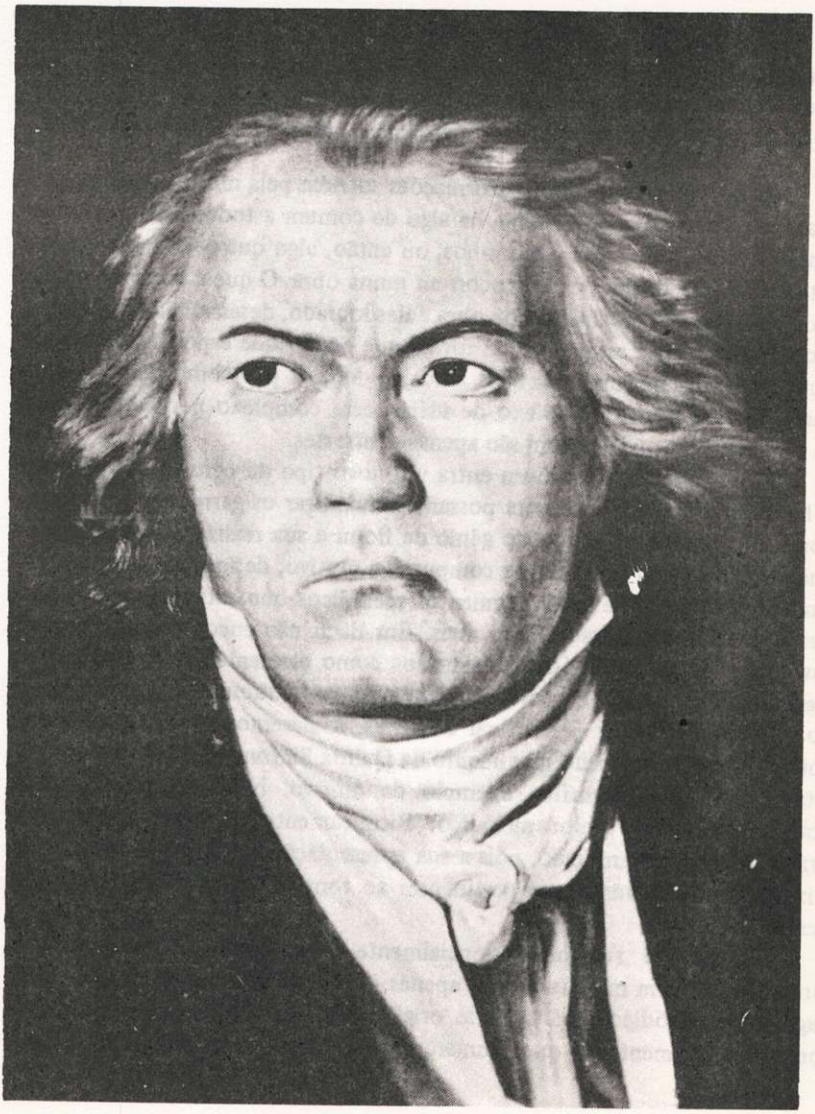
O primeiro tema do "allegro" inicial é uma idéia de rara inspiração, uma súplica provinda de um coração oprimido. O segundo tema, com seu cromatismo tão mozartiano, tem um quê de resignado. Todo o resto do primeiro movimento é dominado pelo primeiro tema, que sofre contínuas transformações, aumentando seu caráter agitado.

O segundo movimento, andante, flui tranqüilo; uma profunda resignação perpassa-o do início ao fim.

O terceiro movimento, minueto, está longe de ser aquela dança graciosa das cortes. Com estas, tem de comum apenas o compasso e a forma. Trata-se de uma peça enérgica, quase diria áspera. A parte central, denominada "Trio", é o movimento mais amável de toda a sinfonia.

No quarto movimento a angústia atinge o seu paroxismo. Jamais houve antes descrição de tamanho desespero como neste final. Mozart, contudo, conserva sempre o equilíbrio, pensa sempre no ouvinte para o qual deseja escrever uma obra de arte.

LUDWIG VAN BEETHOVEN



A DIALÉTICA EM BEETHOVEN

Com Beethoven (1770-1827) entra um novo pensamento musical na história. A justificação requer algum trabalho. Admitimos, de início, que conceitos tais como subjetivo e objetivo, empregados com muita freqüência, são inadequados para caracterizar o pensamento musical dos diferentes períodos.

Apesar das profundas transformações sofridas pela música desde o gótico até o período rococó-clássico, há algo de comum a todos estes períodos: o caráter de lei imutável se quisermos, ou então, algo que permanece através de todas as transformações que ocorrem numa obra. O que é posto no começo de uma secção, movimento ou obra é desdobrado, desenvolvido, ornamentado e variado, mas sempre de tal forma que aquilo que é posto no começo permanece substancialmente. Mais ainda, se Mozart põe como tema de uma sonata um verdadeiro complexo de idéias, este complexo permanece como tal. As diferenças que ocorrem são apenas contrastes.

Com a obra de Beethoven entra um novo tipo de pensamento musical na história: o dialético. Embora possamos encontrar os germes nos clássicos, sobretudo em Mozart, coube ao gênio de Bonn a sua realização definitiva. O fundamento de seu processo de compor é o motivo, designação que reservaremos especificamente para fragmentos melódicos que satisfazem as condições que serão enumeradas logo mais. Em Bach não encontramos motivos, mas sim fragmentos melódicos utilizados como elementos de construção e que merecem, por seus aspectos fundamentalmente diferentes, outra designação. Para que o leitor possa fixar as idéias, tomaremos como referência o motivo inicial do primeiro movimento da Quinta Sinfonia. As famosas quatro notas constituem magnífico exemplo de motivo. Notemos que o nosso motivo tem escasso valor melódico. Ritmicamente impulsivo, possui um caráter harmônico ambíguo, pois a sua apresentação inicial em oitavas pode deixar dúvidas quanto à sua pertinência ao tom de mi bemol maior ou dó menor.

Um motivo funciona essencialmente como germe. Como tal, não contém a obra em miniatura, mas apenas potencialidades. Bach também usa fragmentos melódicos dos quais se origina determinado movimento de uma obra. Tais fragmentos – que chamaremos figuras – no entanto, não funcio-

nam como germes, mas sim como leis. As figuras já encerram em si toda a obra que não é mais do que o alargamento delas por um processo aditivo. O motivo não permite fazer prever a obra. Mais ainda, e novamente ao contrário da figura, o motivo exige um contrário.

Temos aí: o motivo – tese; o seu contrário – a antítese, exigida pelo motivo inicial. Da tensão entre ambos, que não precisa ser necessariamente dramática, surgirá algo de novo: a síntese. Tudo isto é posto aqui em termos muito simples. Nem sempre uma obra de Beethoven é construída sobre dois motivos apenas. O primeiro movimento da Quinta Sinfonia, no entanto, apresenta esta simplicidade. Toda a primeira parte deste movimento é construída sobre o motivo inicial que gera ali blocos – unidades maiores – de caráter ora misterioso, ora ameaçador ou afirmativo. É como que uma exposição das potencialidades do motivo gerador. Mas durante a exposição cresce a necessidade de se ouvir o contrário do motivo inicial no qual, repetimos, predominam os aspectos rítmicos e harmoniosos. O segundo tema (compasso 63) traz o motivo antagônico, formado também por quatro notas. Desta vez, porém, sobressai o aspecto melódico. O caráter de tranqüilidade afetuosa e confiante está em decidida oposição ao caráter explosivo do primeiro motivo. Todo o segundo tema é construído sobre este novo motivo, exceção feita dos ecos do primeiro que aparecem surdamente no registro grave. Esta simultaneidade reforça notavelmente a tensão existente entre os dois motivos. Termina a primeira parte do movimento – chamado exposição – com a volta do primeiro motivo.

Na sinfonia clássica esta parte, a exposição do material temático, tem sempre caráter estático. As idéias, apenas contrastantes e não antagônicas em sentido dialético, são apenas enunciadas. Aqui na Quinta a situação é diferente, Beethoven armou nesta primeira parte a tensão entre as possibilidades de ambos os motivos. Não sabemos ainda o que vai acontecer.

Na segunda parte, denominada desenvolvimento, Haydn iria elaborar o material temático. Elaboração implica em dinamismo. Este, porém, é muito diferente do que em Beethoven, pois em Haydn, apesar das combinaçoes e recombinações de elementos temáticos, apesar de suas variações, permanece substancialmente o que foi colocado no começo. Se quisermos usar de uma linguagem figurada, diremos que, se os temas fossem personagens, estes se mostrariam no desenvolvimento com roupagens diferentes, em posições novas, mas seriam sempre os mesmos personagens. Em Beethoven a situação é bem outra. A tensão dialética entre os motivos, cujas potencialidades foram expostas na primeira parte, atinge no desenvolvimento o seu auge.

A terceira parte, "reprise", é na sinfonia clássica a repetição da primeira. Mesmo ocorrendo modificações, estas não alteram as características

do material temático. No processo dialético, a terceira parte assume uma feição bem diversa. A tensão entre os dois motivos, levada ao auge na parte anterior, encontra aqui a sua solução, a síntese. Se os temas fossem personagens, diríamos que eles se apresentam modificados. O termo "reprise", portanto, não tem mais cabimento.

Na Quinta Sinfonia tem-se a impressão de que, entre as potencialidades do primeiro motivo, venceu finalmente a que expressa afirmação vigorosa, afirmação que não nega as ameaças, mas soprepõe-se a estas com enorme força vital. O confronto com o segundo motivo toma agora outro sentido. Voltamos a chamar a atenção sobre o fato de que no início do movimento não era possível saber o que iria acontecer. Em outros termos: era impossível prever o caráter da síntese resultante da tensão antitética entre os dois motivos. Em Mozart ou Haydn encontramos sempre algo de imutável, algo que permanece através de todas as transformações. E, antes destes compositores, as fugas de Bach são o que há de mais impressionante no sentido da afirmação de leis eternas. Neles o tema já é a fuga. O trabalho de elaboração não passa de um alargamento ou de uma exibição demorada de todas as facetas que este algo possui. Talvez resida aí uma das mais fortes razões do culto a Bach nos tempos atuais (até na música popular).

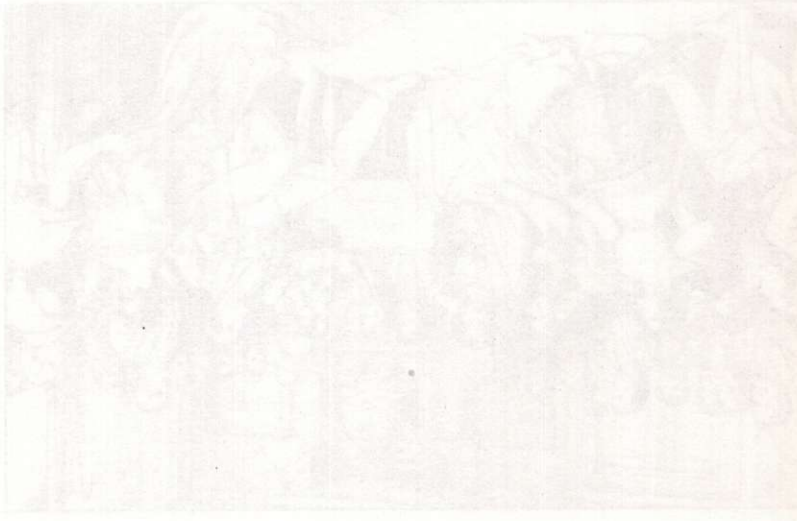
Ligada à dialética está a idéia de evolução, tão importante na música do século passado. Por esta razão Beethoven pertence fundamentalmente a esse século e não ao anterior, o XVIII, embora tenha nele as suas raízes. É verdade que já podemos encontrar nos dois outros clássicos de Viena os germes do pensamento dialético. Há obras destes dois grandes compositores que mantém um equilíbrio entre o modo de pensar antigo e novo. Citamos, por exemplo, a sonata em dó menor de Mozart (para piano). A plena realização deste modo de pensar coube a Beethoven. Talvez não haja outro compositor do qual se tenha falado tanto na luta pela forma. Em vista do exposto, isto se torna compreensível.

Acrescentamos ainda um fato significativo: Hegel, para o qual a própria realidade evolui segundo um processo dialético, nasceu no mesmo ano que Beethoven.

A idéia do processo dialético abre um caminho para a análise da música do século passado. Lembramos, por exemplo, que o poema sinfônico é essencialmente evolutivo. No século atual houve, em boa parte, uma volta ao modo de pensar anterior ao de Beethoven. Seria uma tese interessante: a influência do pensar dialético na música contemporânea.

O LIED ROMÂNTICO ALEMÃO

Schubert – Schumann – Brahms – Schubert



O LIED DE SCHUBERT

Em tempos antigos não se conhecia a poesia desligada da música, nem esta dos versos. Só em épocas modernas é que as duas começaram a seguir caminhos diferentes. Terá sido um prejuízo para a música ou para a poesia?

Creio que sim. Talvez cause estranheza esta minha afirmação. Mas observemos um pouco: o poeta fala através de imagens, de ritmos e utiliza a sonoridade das palavras. A música, por outro lado, não necessita de imagens. Ela possui a capacidade de traduzir diretamente as nossas vivências e até de expressar a simultaneidade de vários estados afetivos, coisa tão comum em nossa vida interior. E ninguém negará que seus ritmos são mais ricos, mais sutis. Quanto à sonoridade, ela oferece um mundo quase ilimitado de timbres e harmonias. Não será difícil conceber, creio, que a música possui uma capacidade expressiva, no que se refere à nossa vida emocional, muito mais intensa, mais vasta do que as palavras. Não está, no entanto, em condições de expressar idéias.

Quando um compositor consegue ajustar a sua música de modo perfeito à palavra, resulta um todo que reúne em si todas as potencialidades de ambas as artes. Tomem como exemplo a famosa balada "O rei dos álamos" de Goethe: leiam-na, e depois ouçam a tradução musical que lhe deu o gênio de Schubert.

Mesmo quando os versos ficam sensivelmente aquém das intenções do poeta, a música poderá dar-lhes um valor expressivo admirável. Por exemplo, "O homem do realejo", "lied" que integra o célebre ciclo "Viagem de Inverno" de Wilhelm Mueller, musicado por Schubert. O poeta, também autor de outro ciclo conhecido, intitulado "A Bela Moleira", não é nenhuma estrela de primeira grandeza no céu da poesia. Seus versos muitas vezes são mal ajeitados, mas ele possui, não obstante, o espírito da poesia, e é justamente este que Schubert soube captar de um modo genial, realizando o que o poeta tinha em mente. Qualquer compositor medíocre teria imediatamente sugerido ao piano a música do realejo. Schubert, no entanto, sugerindo do realejo mais a monotonia, traduz ao piano, na realidade e com tão poucas notas, o estado

de alma do pobre homem, cujos dedos hirtos viram resignadamente a manivela de seu instrumento. Quem não sentirá profundamente a dor resignada deste pobre homem, de pé sobre o gelo, cujo prato está sempre vazio e que é ignorado pelos que passam?

A genialidade de Schubert se acentua ainda mais se levarmos em conta a época em que viveu. Seu ano de nascimento é 1797 e o de morte 1828. Viveu, portanto, somente 31 anos. Que música se fazia então em Viena, cidade onde nasceu e da qual, pode-se dizer, praticamente nunca se afastou, exceção feita a algumas poucas excursões pelo interior da Áustria? Haydn ainda vivia; Mozart falecera poucos anos antes do nascimento de Franz. Beethoven, nesta época, compunha ainda, em parte, sob acentuada influência dos dois outros grandes clássicos. Um pouco mais adiante iria dominar Rossini, com a sua música diretamente filiada à escola napolitana do século XVIII.

Em meio a este ambiente surge (a comparação com um meteoro nos tenta) Franz Schubert, filho de um professor primário, e compõe cerca de 600 "lieder", essencialmente românticos, com uma novidade de expressão e uma facilidade de invenção que chegam às raias do inconcebível. Se houve alguma vez geração espontânea na História da Música foi ali que ela ocorreu. Existiam, é verdade, compositores de "lieder" antes de Schubert. A maior parte, porém, ficou eclipsada pelo gênio do míope e tímido compositor vienense, não fazendo exceção, neste gênero, Haydn e Mozart. Outros entraram na História pela porta dos fundos, como é o caso de Zelter, amigo de Goethe.

O criador verdadeiro do "lied", o primeiro que conseguiu dizer coisas geniais neste terreno, foi Schubert.

Todos sabem que o "lied" artístico deriva da canção popular. Qual a diferença entre os dois?

Procurem lembrar-se de alguma canção popular em qualquer idioma. Imaginem de preferência o acompanhamento usual. Notaremos antes de mais nada que a música costuma ser a mesma para cada estrofe, quer mude ou não o conteúdo da letra. Em segundo lugar, perceberemos que as melodias são simples. Geralmente não acompanham o conteúdo do texto. É, aliás, muito comum, certamente em todas as nações, existirem várias letras para uma mesma melodia ou vice-versa.

Se confrontarmos agora entre si as canções de uma coletânea qualquer, notaremos que as diferenças não são, certamente, tão grandes como eventualmente se poderia crer. Resumindo: obteríamos talvez uma dúzia ou pouco mais de climas diferentes. Quanto aos acompanhamentos, acontece que estes possuem no geral uma função meramente rítmica e não expressiva.

O "lied" artístico contrasta mais ou menos profundamente com a canção popular. O primeiro é muito mais rico, sob todos os aspectos. Nas melhores obras vemos que a música está intimamente ligada ao texto, acompanhando todas as suas inflexões. O instrumento acompanhador também possui função expressiva. Não se trata apenas de dar apoio rítmico ou harmônico, mas sim de pôr tanto o ritmo, como a cor e a dinâmica a serviço da expressão. Tomemos, por exemplo, o "lied" intitulado "Sonho de primavera". Ouçamos a música: sonhadora e lírica na primeira estrofe, e depois o cantar dos galos; o sonhador acorda e volta à realidade, angustiado; os corvos gritam no telhado; ele está confuso e pergunta quem pintou aquelas folhas nas vidraças – é inverno –; provavelmente rirão dele. . . Continua pensando em seu sonho, no sonho com uma formosa donzela; e a música volta a ser lírica. De repente, mais um susto. Novamente fecha os olhos para continuar sonhando. . .

Apesar desta íntima união entre o texto e a música notaremos uma fluência tal que se tem a impressão de que o "lied" nasceu como um todo.

Nem todos os "lieder" de Schubert possuem tal estrutura e tal riqueza. Há numerosos que apresentam uma feição nitidamente popular como, por exemplo, o famoso "Heidenroeslein". A mesma música para cada estrofe, e um acompanhamento de função mais rítmica e harmônica. Outros ocupam uma posição intermediária.

É muito comum ler nos livros que Schumann, posterior a Schubert, deu ao piano uma função mais expressiva. Isto, a meu ver, não é verdade. Os comentários, às vezes longos, para piano solo, sobretudo nos finais de muitos "lieder" de Schumann, constituem a única inovação.

O ciclo que se intitula "Winterreise" fora composto por Schubert um ano antes de sua morte e representa, para mim, um dos pontos culminantes de sua obra. E que coisa simples: uma voz e um piano. Mas que riqueza de expressão, que intensidade dramática. Todo o ciclo é o reflexo de uma profunda melancolia, de um desespero tão sem qualquer vislumbre de solução que não encontra quase paralelo. O que impressiona em Schubert é a autenticidade com que traduz o caráter sombrio destes versos. Nada da histeria grandiloqüente do romantismo tardio, nada da tuberculose feita moda, nada de sofrimento apenas para ser diferente do comum dos mortais. Tão autêntica é a dor, tão intensa, que é preciso não ter vestígios de sensibilidade para se ficar indiferente às lágrimas ouvindo estes "lieder", verdadeira

autobiografia de Schubert. Não há dúvida, ele gostava da vida boêmia, era bonachão e alegrava os amigos mais íntimos com gracejos. No fundo, porém, sofria, sentindo-se só. Bebia para atenuar o sofrimento. Sua timidez era um dos traços mais notórios de sua personalidade. Nunca tivera sorte no amor, nunca alcançara o êxito que merecia. Durante toda a sua vida teimava em compor óperas, gênero para o qual reconhecidamente não tinha talento. Uma frustração atrás da outra, em conseqüência. Costumava ser logrado pelos editores. A pobreza foi a companheira fiel na sua passagem pela terra.

O LIED DE SCHUMANN

Tivemos já oportunidade de comentar rapidamente o lied de Schubert. Consideremos, agora, outro grande vulto neste gênero: Robert Schumann. Sabe-se que o primeiro foi o verdadeiro criador do lied artístico; e não só isto: elevou-o a um plano que não era possível superar. A riqueza de estados de alma que encontramos nos "lieder" do genial vienense (cerca de seiscentos) é, além disso, tal que qualquer pessoa comum, e principalmente um compositor medíocre, só veria para Schumann uma única solução capaz de garantir-lhe lugar na História do "Lied": uma mudança radical, pesquisa de novos meios de expressão, harmonias inusitadas, eventual substituição do piano por outros instrumentos, mudanças formais e assim por diante.

Mas Schumann não fez nada disso e, não obstante, tornou-se um dos maiores compositores de "lieder"' Em que reside o segredo?

É muito simples, e ao mesmo tempo difícil de ser encontrado em medida igual à de Schumann: é que ele tinha algo a dizer, tinha muitíssimo a dizer, e no "lied" encontrou um de seus meios principais para a comunicação de sua vida afetiva tão extraordinariamente rica. Sua linguagem, seu modo de sentir as coisas são, ouso dizer, por isto mesmo, eminentemente pessoais.

Se alguém me perguntasse qual a característica fundamental de Schumann compositor, eu responderia: Schumann é a poesia feita música. Esta poesia não era para ele apenas mero incidente, um estado de fim de semana ou expansão de uma alma amorosa adolescente. Não, era todo ele.

Schumann escreveu muitos versos. Mas não é só neles que se revela poeta. Suas críticas e comentários, suas cartas, toda a sua vida são os reflexos de uma alma eminentemente poética. A própria fisionomia sonhadora revelava o poeta.

Poderia surgir mais uma pergunta: qual a nota dominante da poesia musical de Schumann? E responderia sem hesitar: o amor.

Sua vida amorosa com a pianista Clara Wieck, mais tarde afamada em toda a Europa, tornou-se célebre. É uma história comovente, romântica no sentido mais autêntico da palavra. E não resta dúvida: grande parte de sua obra pianística, sobretudo os "lieder" são a tradução dos tormentos, das ânsias, da ternura e do calor desta alma apaixonada. O famoso ciclo de Heine, "Amor de poeta", musicado por Schumann, exemplifica o que dizemos. Heine foi o poeta mais musicado pelo grande compositor. Ambos realizaram na Alemanha análoga revolução, e a afinidade entre os dois ressalta à primeira vista quando se lêem os versos do ciclo mencionado. A ambos é comum a expressão de estados de alma fugitivos, sutis e infinitamente matizados. Ambos procuram ganhar intensidade, concentrando a forma. O único traço distinto, quiçá, seja a ironia, quase onipresente no poeta e que, de resto, consti-

tui um recurso para esconder-se. Schumann é sempre franco, sempre autobiográfico, sem inibições, e isto em medida talvez jamais alcançada anteriormente na música.

O "lied" de Schumann está muito longe do "lied" popular alemão. Grande número dos "lieder" de Schubert conserva ainda uma feição nitidamente popular: a música é a mesma para todas as estrofes, os acompanhamentos ao piano são simples e destinados a dar apoio harmônico e rítmico; a melodia é singela. Schumann é sempre mais requintado, mais complexo, digamos mais culto, mas sem jamais descer ao plano do virtuosismo puro. Dificuldades aqui não quer dizer brilhante e difícil jogo de notas. À semelhança de muitos "lieder" de Schubert, confia sempre ao piano importante papel expressivo. De seu predecessor se distingue apenas tecnicamente, pelo fato de acrescentar muitas vezes ao "lied" um comentário final, a cargo do instrumento acompanhador. O ciclo de que falamos apresenta neste sentido vários exemplos.

É importante notar que Schumann começou a escrever "lieder" no ano de seu casamento com Clara Wieck. Antes, confiava todas as suas vivências quase exclusivamente ao piano. Neste ano, em que realizou finalmente o seu amor vivido há tantos anos contra os mais absurdos obstáculos, volta-se bruscamente ao "lied" e em nada menos de cem obras dá vazão a toda sua felicidade, a todo este oceano de emoções que assaltam o seu coração de poeta.

Os que conhecem bem a "Viagem de Inverno" de Schubert perceberão logo que, apesar da profunda depressão que exprimem os versos finais de Heine, a música dá, em comparação com a do gênio vienense, irremediavelmente desesperada, a impressão de ser composta por um indivíduo feliz, se bem que conhecedor das situações mais amargas. Ao contrário dos ciclos de Schubert, cuja unidade deriva mais de uma semelhança de climas entre as canções, os "Amores do Poeta" constituem uma verdadeira novela em forma de poesia. Nela o poeta canta a história de seus amores e sofrimentos, desde o desabrochar dos sentimentos até o enterro num grande esquife, para o qual apenas o mar é túmulo suficientemente grande.

O LIED DE BRAHMS

O "lied" de Brahms confirmará mais uma vez que a condição primordial da autêntica criação artística destinada a ocupar um lugar na História, é ter o artista algo importante para dizer, e dispor de uma vida interiormente rica e intensa. É certo que as poucas inovações técnicas introduzidas por Brahms no "lied", por si só não lhe garantiriam uma posição de destaque dentro do movimento romântico alemão. A música de Brahms é essencialmente romântica, expressão de estados de alma particulares, momentâneos e eminentemente pessoais. Não quero negar que a música, como qualquer outra expressão artística, seja sempre subjetiva. Isto está claro. É bom lembrar, no entanto, que o artista pode querer ocultar-se numa obra que visa suscitar em nós, antes uma beleza impessoal, universal ou, se quisermos, geral, do que informar-nos vivências particulares no momento da criação. O que resulta, dentro desta posição estética, é, digamos, não o desejo em si, mas a sua realização pela fantasia; não a inquietação, mas a sua solução; não a ânsia decorrente da busca de algo indefinível, mas a sua concretização. A meu ver, são estas as duas atitudes fundamentais diante da criação artística. A História da Arte talvez não seja mais do que a oscilação entre estes dois extremos.

Com Brahms estamos em pleno Romantismo. A preocupação do artista é dar um retrato de si mesmo através dos sons. A música de Schumann é sempre autobiográfica. Com toda a naturalidade, mas também com toda a intensidade dá ele a si mesmo em suas peças para piano, em seus "lieder", em suas obras camarísticas, e isto numa medida jamais alcançada antes, nem mesmo por Schubert. Brahms neste sentido é diferente, conforme mostrarei logo a seguir.

Se alguém pensasse que os recursos do "lied" romântico estivessem esgotados com Schubert e Schumann, dada a riqueza quase inconcebível de estados de alma que souberam exprimir, veria com surpresa abrir-se com Brahms um mundo inteiramente novo e imprevisto. Schumann tinha inteira razão quando escreveu na última crônica de sua vida a respeito do jovem compositor, com o qual apenas travara conhecimento: "Eu sempre pensava que deveria aparecer alguém destinado a ser a expressão máxima de sua época. . . E ele veio: um jovem cujo berço estivera guardado por Graças e Heróis. . .".

A música de Brahms talvez seja menos acessível do que a dos seus predecessores Schubert e Schumann. Mas quando nela se penetra, descobre-se um mundo cada vez mais profundo, rico e emocionante.

Em certo sentido, Brahms é o pólo oposto de Schumann. Sua atitude fundamental é de esconder sua vida íntima. Suas preocupações formais constituem um dos meios de dissimulação. Objetivamente, é certo, sua obra realiza o vínculo entre o primeiro romantismo, puramente intuitivo e espontâneo, e os grandes princípios formais do período clássico, cujos expoentes foram Haydn, Mozart e Beethoven. Mas ninguém diga, por isto, que Brahms é o clássico entre os românticos. Nada mais errado ante uma obra tão essencialmente romântica em sua substância.

Também no "lied" introduz, freqüentemente, um trabalho temático que lembra a maneira de compor dos clássicos. Às vezes, porém, a dissimulação é tão grande que tudo passa despercebido ao ouvinte. Tais processos, no entanto, não garantiriam o nome de Brahms na História do "lied". É no conteúdo expressivo que devemos procurar o motivo pelo qual o grande compositor figura entre os vultos mais importantes desse gênero.

Eu disse, há pouco, que um dos traços marcantes da fisionomia artística de Brahms é o pudor com que manifesta as suas emoções. Um caderninho, no qual costumava anotar os versos que tencionava pôr em música, continha a seguinte citação do grande poeta Grillparzer, e muito significativa para Brahms: "Assim como há gente que possui um pudor físico exagerado, sinto em mim um pudor na manifestação das minhas emoções; não gosto de exibir o meu interior despido. . ."

Clara Schumann, famosa pianista em cuja casa Brahms fora recebido com amizade, poucos anos antes da morte de seu esposo confessou numa ocasião: "Talvez não acredite se digo que Brahms, apesar de nossa longa e íntima amizade, jamais me falara do que se passava dentro dele. Até hoje ele me é tão estranho como há vinte e cinco anos."

Tal depoimento pesa tanto mais, quando é sabido que o compositor sentia-se apaixonado por esta mulher excepcional, durante vários anos.

Brahms ficou solteiro toda a sua vida. Pelo que se sabe, Clara Schumann fora o seu único amor verdadeiro. Mas não por isto era um solitário. É certo que não apreciava as reuniões mundanas. Ele sentia-se mais feliz em rodas íntimas, de amigos muito bem escolhidos entre a elite intelectual e artística. Neste sentido era muito exigente. De seus amigos queria uma entrega incondicional, tanto à sua pessoa como à sua arte. A menor divergência acarretava infalivelmente a ruptura. Era difícil para os amigos e sabia disto. Sua fachada áspera, às vezes dura, escondia um grande coração, uma riqueza interior enor-

me e uma bondade sem limites. Certa ocasião um amigo encontrou-o pronto para sair. Em cima da mesa havia uma grande quantidade de brinquedos. Interrogado, respondeu que os comprara para distribuí-los entre as crianças que encontrasse no passeio.

Brahms sabia quem era e tinha plena consciência da sua importância. Não tolerava ser lembrado de sua origem humilde – nascera no bairro pobre de Hamburgo, filho de um músico profissional. Não que quisesse renegar o pai, bem ao contrário; mas como todo o indivíduo que subiu por suas próprias forças, sentia-se inseguro, e a lembrança da origem humilde lhe dava a sensação de não ser considerado igual aos grandes. Apesar disto, porém, sabia aliar notável modéstia, que não significa negar a si mesmo, a sua consciência de grande compositor. Em parte, provavelmente, a luta extenuante por um lugar ao sol e a lenta e difícil ascensão fizeram com que se cercasse de uma couraça, impenetrável aos estranhos, e que dava a impressão de um homem difícil, inacessível.

Como quase todos os compositores românticos, Brahms possuía uma cultura geral muito extensa. Sua leitura favorita era a Bíblia. Permaneceu protestante convicto até o fim da vida. Talvez derive desta circunstância a solidez de sua obra, que jamais exprime o desespero total, um niilismo irremediável ou uma histeria patética como a de outros contemporâneos.

Se me detive um pouco na fisionomia do grande compositor, foi porque todos estes traços aparecem em sua obra. Às vezes ela pode parecer rude, áspera. Mas quem consegue penetrá-la, descobrirá uma grande ternura, um intimismo como poucas vezes se encontra na História da Música. A obra de Brahms é realmente um mundo à parte, sobretudo na música de câmara, nos "lieder" e nas peças para piano.

Schubert partiu do "lied" popular para criar o "lied" artístico, no qual atingiu um ponto culminante. Schumann é o aristocrata do "lied", elaborado sempre com a mais refinada arte. Brahms possui traços comuns a ambos. Escreve "lieder" que se tornam populares e outros que atingem o cume da perfeição artística.

Como exemplo posso citar "Serenata Impossível", de origem popular quanto ao texto. Também a música possui feições tipicamente populares, como atestam a simplicidade da linha melódica, a repetição quase literal da música nas diferentes estrofes e a relativa pobreza expressiva da parte de piano. O conteúdo do texto é, em resumo, o seguinte: ele tenta fazer uma

serenata à sua pequena e pede que o deixe entrar na casa. "A mãe não deixa" é a resposta. "Mas aqui fora faz tanto frio; meu coração gelará e o meu amor se extinguirá". Ela, no entanto, permanece irredutível. "Deixe que o amor esfrie. Vá para casa. . ."

As "Quatro Canções Sérias" foram compostas no ano de sua morte. Não se destinavam inicialmente ao público; foram dedicadas a ele mesmo, como presente do 63º aniversário. Típica atitude de Brahms. Os três primeiros textos são passagens pessimistas do "Eclesiastes" e "Eclesiasticus", e declaram que tudo é vaidade, que o fim do homem é amargo para o que conheceu em vida a prosperidade, mas é um alívio para o miserável. O texto do último lied foi extraído de uma carta de São Paulo: "Ainda que eu falasse a língua dos homens e dos anjos, se não tiver caridade, sou como um bronze que soa, ou como um címbalo que tine."

Teria pouco sentido comentar a expressão musical que Brahms deu a estas palavras. O melhor é ouvir.

CONCLUSÃO

Depois do apanhado que fizemos sobre os vultos mais importantes do "lied" romântico alemão: Schubert, Schumann e Brahms, resta examinar, num breve resumo, os seus aspectos característicos e alguns nomes que se destacaram neste gênero.

Já acentuei que não fora Schubert o inventor do "lied" artístico. Antes dele existiam já inúmeros compositores que procuravam ampliar e enriquecer a forma do "lied" popular, ou escrever canções à moda do povo sem, contudo, atingirem uma posição verdadeiramente importante na História do "lied". Excetuam-se Mozart que, musicando "A violeta" de Goethe, e Beethoven, compondo o ciclo "À Amada Distante" e outras canções avulsas, criaram algo de importante neste sentido.

Na verdade, porém, foi o pobre e humilde professor primário de Viena quem criou – na acepção mais legítima do termo – o "lied" artístico, com o desenvolvimento de todas as suas possibilidades. Elevou-o a um plano simplesmente insuperável e indicou às gerações futuras todas as formas possíveis. Vale a pena repetir rapidamente as características das principais formas do "lied" criado por Schubert.

Mais próximos da canção popular ou muito pouco diferente desta, são aqueles em que o compositor repete a melodia identicamente, estrofe por estrofe, reservando ao piano acompanhador mera função harmônica e rítmica. O exemplo clássico é o "Heidenroeslein" que, dadas as suas características, chegou a passar ao repertório popular.

Outros "lieder" apresentam já um impulso mais audaz no sentido de variar a música conforme o conteúdo do texto. Está neste caso "A Tília" da "Viagem de Inverno", onde a primeira, segunda e quarta estrofes são idênticas, ao passo que a terceira sugere uma atmosfera totalmente distinta.

Num terceiro tipo, Schubert introduz variantes mais ou menos acentuadas nas estrofes. Em outros, como por exemplo em "A Curiosa", encontramos uma verdadeira forma de Cantata em miniatura: "lied", ária, recitativo e repetição da ária. Em "O Duplo", o canto é declamatório e o piano executa um acompanhamento obstinado. Na "Última Esperança" da "Viagem de Inverno" cria o tipo do "lied" sinfônico, sinfônico pelo trabalho temático estruturado sobre uma célula rítmica.

Mais algumas palavras ainda sobre o acompanhamento nos "lieder" de Schubert. Em muitos, como já disse, o instrumento limita-se, à moda popular, em dar apoio harmônico ao cantante e a uma figuração rítmica, em concordância com o clima geral do texto. Na maioria de seus "lieder", no entanto, Schubert revelou as imensas possibilidades de acompanhamento expressivo, acompanhamento cuja função é colaborar na tradução do conteúdo emotivo dos versos. Quer pela melodia em contraponto com o canto, quer pela harmonia, pelo ritmo ou por todos estes elementos reunidos, foi ele, Schubert, quem criou aquela atmosfera sonora e aqueles coloridos tipicamente românticos.

Com relativamente poucas exceções, Schubert sempre canta. Em sua obra a declamação pura é bastante rara. Daí – e talvez sobretudo por isto – a sensação de espontaneidade dos "lieder" de Schubert. Sua capacidade de inventar melodias incisivas (melodias que basta ouvir uma vez para assobiá-las, mas, ao mesmo tempo melodias tão apropriadas ao texto, que é impossível pensar outras mais expressivas) é algo de simplesmente impressionante. Nada melhor para se convencer disto do que uma comparação entre os seus "lieder" e os compostos sobre os mesmos textos por outros autores. O que Schubert realizou neste sentido constitui, a meu ver, o ideal para todos os compositores de canções. Outros, é certo, conseguiram igualá-lo – penso aqui sobretudo em Schumann –, mas foi ele quem criou os modelos.

As possibilidades que restaram para os sucessores do genial vienense foram, dentro do "lied" romântico com acompanhamento de piano, somente estas: sistematizar os processos indicados por Schubert e dizer algo diferente e suficientemente importante para poder figurar ao lado das criações de seu predecessor.

Foi o que fez Schumann, muito mais do que seu contemporâneo Mendelssohnn, o qual, apesar de ter criado "lieder" muito belos e muito cantados ainda, não apresenta a profundidade e a riqueza de vivências de Schumann.

Qualquer tentativa de diferenciar Schumann e Schubert, do ponto de vista técnico, corre sempre o perigo de generalizações inadequadas. Dizer, por exemplo, como é muito comum nos autores, que Schumann dava prefe-

rência ao piano para traduzir o conteúdo emotivo dos versos, não é verdade, conforme já acentuei em outra ocasião. No máximo se pode falar de uma discreta tendência neste sentido, pensando em alguns finais para piano solo como, por exemplo, no ciclo "Amor de Poeta". Em compensação, porém, eu poderia citar inúmeros "lieder" em que Schumann escreve de uma maneira tão melódica e tão expressiva para a voz como Schubert em seus melhores momentos.

É menos em detalhes técnicos do que na maneira de sentir que devemos procurar as diferenças entre os dois grandes românticos. Em essência, Schumann é para mim o grande poeta do amor, do amor realizado. O tema do amor também é essencial em Schubert; está certo, mas ele nunca foi feliz neste terreno, e isto se reflete em sua produção. No compositor austríaco encontro o desespero irremediável, quase patológico – basta ouvir a "Viagem de Inverno" –, ao lado do júbilo amoroso em "Impaciência". Tais contrastes não encontramos em Schumann. Os "lieder" deste exalam uma ternura infinita, exibem uma diferenciação sutilíssima de estados emotivos, talvez mais do que os de Schubert, e traduzem uma intensidade e autenticidade de sentimentos amorosos como seguramente não há paralelo na História da Música. Essas considerações estendem-se, aliás, ao que de melhor produziu em outros gêneros. Quando tenta ser dramático ou sinfônico, fracassa. Sua força está na tradução de momentos psicológicos.

Com Hugo Wolf, nascido 50 anos depois de Schumann na Áustria, e morto em Viena em 1903, o valor melódico da parte cantada é sacrificado em benefício de uma intensificação e adaptação mais perfeita da música à declamação natural dos versos, cabendo quase exclusivamente ao piano a função expressiva. Wolf segue neste sentido as pegadas de Wagner. Seu processo de compor "lieder" é sumamente característico. Em muitos escreveu primeiro a parte de piano para depois, num hábil trabalho contrapontístico, introduzir a linha melódica.

Se Hugo Wolf representa uma das correntes que durante a segunda metade do século passado dividia os compositores de "lieder", Brahms é o vulto mais importante da outra. Também nele o processo de compor é significativo: gostava de inventar as suas melodias durante os passeios pelos campos e florestas; o acompanhamento vinha depois. Já tive a oportunidade de dizer que as preocupações formais de Brahms se estenderam ao "lied", cuja substância, no entanto, é essencialmente romântica. Falei também das feições características da sua música, comparando-o a seus predecessores.

Passo, por este motivo, a Ricardo Strauss (1864-1949) que, junto com Pfitzner, criou o que há de mais importante no "lied" da última fase do Romantismo.

A produção de Strauss, apesar de conter muita coisa bela, não representa todavia uma contribuição que permita estabelecer um paralelo com os seus grandes predecessores. Sua invenção melódica não é das mais ricas e o que ele tem a dizer está muitas vezes numa vizinhança perigosa do clima operístico, da música de salão ou da obra de um Schumann ou Schubert. E, no terreno da ópera ou do salão, o "lied" já não é mais "lied", já não é mais confidência, tradução de vivências íntimas, essencialmente individuais, mas sim música para impressionar um auditório ou para encher o espaço auditivo de quem anda preocupado com outras coisas. Não estou dizendo que os "lieder" de Strauss sejam isto, não. Lembrei apenas uma vizinhança. Pode-se notá-la na canção "Dedicatória", tanto na parte de acompanhamento como na melódica.

Na linha de Wolf encontram-se ainda as canções de Pfitzner, autor da ópera "Palestrina". Infelizmente não consegui nenhum "lied" impresso deste compositor, motivo pelo qual resolvi abster-me de maiores comentários.

Este livro foi composto por Proletra
e impresso por NBS em março de
1985, no XVIII ano de sua fundação.
As últimas provas foram revisadas
pelo Autor.

249/85

Coleção Luís Cosme
volume 16

OBRA COMPLETA DE BRUNO KIEFER (ENSAIO)

1. MÚSICA ALEMÃ (1957) – 2. edição revista e aumentada.
2. HISTÓRIA E SIGNIFICADO DAS FORMAS MUSICAIS (1968) – 4. edição.
3. ELEMENTOS DA LINGUAGEM MUSICAL (1969) – 4. edição.
4. HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA (1976) – 3. edição.
   (Dos primórdios até 1922 – I).
5. A MODINHA E O LUNDU (1978)
   (História da música brasileira – II).
6. MÚSICA E DANÇA POPULAR – SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA ERUDITA
   (1979) (História da música brasileira – III).
7. VILLA-LOBOS E O MODERNISMO NA MÚSICA BRASILEIRA (1981)
   (História da música brasileira – IV).
8. FRANCISCO MIGNONE – VIDA E OBRA (1983)
   (História da música brasileira – V).

20

MÚSICA ALEMÃ

em nossa língua. Conhece a Alemanha de leitura, e, no caso da música, menos do que isso, ou mais, pois o conhecimento é de oitiva.

O que ouviu de música alemã, o que o impressionou dessa grande música que tanto amamos, é que vai aparecer nestes ensaios, em pequena parcela, por certo, pois que só estão representados, em alguns aspectos salientes, o velho Bach, o jovem Mozart, o atormentado Beethoven, e os sentimentais autores do lied romântico do século passado, século que, em verdade, não passou.

Como aborda Kiefer os seus assuntos? Vemos que chega até eles com a cabeça, vemos que seu escopo é um esforço inteligente de compreensão, mas veremos também que isso se subordina, e muito, a sua educação, sensibilidade, bem evidente, por exemplo, quando confessa (a propósito das três últimas sinfonias de Mozart) que lhe seria impossível encontrar as palavras adequadas para a tradução das emoções sublimes, profundas – não sei como chamá-las – que parecem agitar as últimas fibras de nosso ser, quando ouvimos qualquer uma destas sinfonias". E só não nos atrevemos a subscrever suas palavras porque, mais ousados, não escreveríamos "parecem agitar" e sim "agitam as últimas fibras de nosso ser".

Enfim, o que eu queria dizer é que o leitor encontrará nestas páginas estudos sérios de quem revela capacidade e soma a isso um suficiente conhecimento de técnica e estética musicais, permitindo-lhe assim bem falar de coisas de sua arte.

Ênio de Freitas e Castro

MÚSICA ALEMÃ

Música alemã constitui um dos momentos culminantes na obra ensaística de Bruno Kiefer. Analisa o barroco em Bach, Mozart e sua época, sobretudo em **A Flauta Mágica,** a dialética na música de Beethoven, o **lied** em Schubert, Schumann e Brahms.

Mais um livro de valor da
EDITORA MOVIMENTO